П·АНТОКОЛЬСКИЙ



4



П. Антокольский





Издательство
«Художественная литература»
Москва 1973

П. АНТОКОЛЬСКИЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

Издательство
«Художественная литература»
Москва 1973

П. АНТОКОЛЬСКИЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

СОВРЕМЕННИКИ
СИЛА ВЬЕТНАМА
НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Издательство
«Художественная литература»
Москва 1973

Р 2
А 72

7—3—2
Подп. изд.

СОВРЕМЕННИКИ

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

В 1973 году Валерию Брюсову исполнится сто лет. Перед глазами возникает воздушная перспектива времени. А если при этом вспомнить, что Валерий Брюсов был одним из первых деятелей старой русской интеллигенции, которые после Октября открыто и смело встали на сторону победившего рабочего класса России, тогда воздушная перспектива времени еще больше проясняется в отношении Брюсова, его личность и его историческая судьба, интерес к нему углубляется.

Мне странно и как-то страшновато вспоминать о том, что в 1920 году, когда я впервые увидел и узнал Валерия Яковлевича, он мне, робко входившему в поэзию дебютанту, представлялся не только высокочтимым мастером и метром, но и стариком! Между тем ему было всего сорок семь лет...

...«Кафе поэтов» — странное, подозрительное, мало кому нужное заведение на Тверской (ныне улица Горького). Еды в нем никакой, разве только чай с сахарином, пироги с морковью, да еще черный, как деготь, кофе, смолотый из пережженных зерен ячменя или бобов. От него всю ночь першит в горле. Может быть, и забредет сюда случайно приезжий командированный, которому некуда деваться, да в полутемном углу сверкнет глазами в синих бессонных кругах чекист в черной кожанке.

Здесь по вечерам собираются поэты. Их мало, все, как на грех, неизвестные, еще нигде не печатавшиеся. Они опасливо дружат друг с другом. Их высокий покровитель готов с первого же раза честно влюбиться в каждое едва проявившееся дарование. Делает он это безотказно, исступленно, с полной отдачей себя, своего времени, своих знаний. Это Валерий Брюсов.

Мои школьные годы прошли под знаком его поэзии, его стиховой и общей культуры, его ритмов и словаря, — отточенного и отчеканенного блеска. И если впоследствии,

к 1920 году, этот блеск для меня сильно потускнел, — все равно мне хочется помянуть добрым словом этого замечательного человека. Пускай возможно яснее, рельефнее и реальнее возникнет на этих страницах образ стройного, сухощавого, подтянутого поэта — с движениями быстрыми и резкими, с бородкой и усами, уже далеко не черными, как на знаменитом портрете Врубеля, но серебряными, с глазами, как будто подведенными по-цыгански черным углем. Артистична была его старомодная вежливость, его бодрствующая готовность помочь, растолковать, внимательно вникнуть в нового человека. Артистична грандиозная памятливость на любые чужие стихи, от римских классиков до Пастернака. Артистичен талант пропагандиста, способность и желание увлекать других всем, что ему казалось достойным увлечения.

Брюсов ловко и цепко берется за спинку стула и, вместо того, чтобы сесть, — молниеносно бросает его под себя и оседлывает, как конька. Он смеется, картавит, говорит отрывисто, задорно, как будто лает. Это лай восторженный, с визгливым подъемом вверх в конце каждой рулады. Так встречает хозяйку молодой ласковый сеттер. Брюсов уже не молод. Зато хозяйка у него вечно молодая — **поэзия**! Он читает русские, латинские, французские стихи, читает Ломоносова, Баратынского, Вергилия, наконец самого себя. Когда читает себя, у него появляются иллюстративные жесты... Если в стихах упомянут треножник, он обязательно покажет растопыренными пальцами, что треножник стоит на полу, что он низенький; обозначит указательным пальцем винтообразный дымок; прочертит в воздухе абрис пистолета, бокала, дракончика...

Он вонзается в чужие стихи острейшим анализом, — крайне деликатно и в то же время безжалостно. Все понимает на слух, сразу отмечает достоинства и недостатки, — предпочтительнее формальные, технические, внешние. Он абсолютно щедр:

— Выступать? Пожалуйста, сегодня же! Печатать? В ближайшем номере...

Вся деятельность Валерия Брюсова, весь его недюжинный темперамент и бесспорный авторитет направлены в одну сторону — на служение русской поэзии. Конечно, это для него уже далеко не **третья стража** (Tertia Vigilia) — название одной из брюсовских книг, — а самое меньшее —

Тридцать Третья, но преданность делу берет верх над возрастом, над усталостью, привычкой, над многим иным, что окружало его и мешало его работе.

Отсюда пристальное внимание к молодым. Брюсов любил «открывать» молодых поэтов, как моряки открывают острова. Для Брюсова в этом деле — азарт большой игры. Недаром он с таким задором (и едва ли слишком серьезно!) тут же распределял молодых по им же самим выдуманным направленьицам и школам, вроде «неоклассицизма», «неофутуризма». Спасительная приставка «нео» ничего не означала. Эти странные обозначения вышли из головы Валерия Яковлевича, как Афина Паллада из головы Зевса, в полном вооружении, но без большой надобности. Сознаюсь, что попал в те годы и в «неоклассики», и в «неоромантики», и еще куда-то, но так и не понял, почему и как. Все это очень скоро схлынуло бесследно.

А Брюсов, старый тигр, понаторелый в поэтических битвах начала века, натаскивал на такие же точно игры новорожденных тигрят. Потребность Брюсова была — заново создать группы и течения, завязать между ними борьбу и принять в ней участие на правах верховного арбитра. Он обожал кипение страстей вокруг поэзии, — может быть, не меньше, чем ее самоё!

Надо ли осуждать за это старого поэта? Никогда! Он давал молодежи своеобразную закалку хотя бы для устных выступлений. А устные выступления были тогда чуть ли не важнейшей частью литературного процесса. Вся наша поэзия оставалась исключительно устной, произносимой вслух с трибуны или эстрады, — с таким трудом налаживалось книгопечатанье.

И вот — аудитория Политехнического музея в Москве, так хорошо знакомая сегодня москвичам. Она такая же, как сегодня, с амфитеатром, круто взбегающим вверх, только без балкона, надстроенного позже. Народу уйма, гораздо больше, чем вмещает аудитория. Полинялые гимнастерки, костыли, руки на белой повязке через плечо, кожаные куртки, старые пальто, которые никто не сдает на вешалку. Такого признака цивилизации еще не существовало в начале двадцатых годов. Да и мы, выступающие, не снимаем верхней одежды, а шапки, кепки и фуражки скидываем, выйдя на трибуну. Зато председатель — Валерий Брюсов — в самом что ни на есть чопорном длинном черном сюртуке и в крахмале, подпирающем

великолепно посаженную голову. Отрывистым, высоким, хорошо натренированным для публичных выступлений голосом он приглашает одного за другим поэтов на трибуну. Эти приглашения звучат, как морская команда с капитанского, а то и адмиральского мостика! Скорее же всего Брюсов работает, как бывалый морской волк, кровожадный пират:

— Вячеслав Ковалевский — рубить канаты!

— Сергей Буданцев — на абордаж!

— Вадим Шершеневич — огонь с левого борта!

От председателя идет заразительная бодрость и самообладание веселого дрессировщика. Он так и рыщет пронзительными черными глазами, — где же это, в каком именно ряду прячется объект для его дрессировки?

Брюсов был благородным учителем мастерства, уверенности в своих силах, товарищества, взаимной поддержки. Он был бескорыстным гувернером и дядькой:

И с ними дядька их морской!

Так неожиданно являлся рядом с Брюсовым — Пушкин!

Никого, сколько-нибудь равного Брюсову в этом отношении, я никогда в жизни не встречал. Впоследствии мы сами, я и мои сверстники, вложили изрядную долю страсти, если не умения, в дело воспитания молодых поэтов. Это были Багрицкий, Тихонов, Луговской, кое-кто еще. Но нам было значительно легче. Нас поддерживала организованная общественность, ее формы, привычные для советского общества, будь то семинар в Литературном институте, кружок молодежи при издательстве или журнале, объединение молодежи при прославленном заводе и так далее. А Валерий Брюсов делал новое и непривычное в новых и непривычных условиях, которые сам же на ходу и создавал, а то и попросту на уличном перекрестке, от которого мало отличалось пресловутое «Кафе поэтов».

В 1923 году, поздравляя Валерия Брюсова в день его пятидесятилетия, Борис Пастернак спрашивал юбиляра и самого себя: «что мне сказать?» — и тут же утвердил свои тезисы:

...Что сонному гражданскому стиху
Вы первый настежь в город дверь открыли...
Что вы дисциплинировали взмах
Взбешенных рифм, тянувшихся за глиной,
И были домовым у нас в домах

И дьяволом недетской дисциплины...
Что я затем, быть может, не умру,
Что, до смерти теперь устав от гили,
Вы сами, было время, поутру
Линейкой нас не умирать учили!

Это были справедливые и хорошо взвешенные слова. Именно такие и были нужны на торжественном вечере. Недаром Пастернак вспомнил о том, как освежил само понятие гражданской поэзии Валерий Брюсов. Недаром он благодарил за дисциплину, воспринятую от Брюсова и через него. **Линейкой нас не умирать учили!** Эта форма выражает главное в стойком, порою и незаметном влиянии Брюсова на множество разветвлений русской поэзии и самой науки о ней, на литературоведение. Вспомним о том, что в старой школе линейка служила не только для черчения, но и для наказания нерадивых лодырей.

В дни молодости первого советского поэтического поколения Валерий Брюсов был самым нужным человеком на самом нужном месте. Было сказано о необходимости двойного ракурса в разговоре о поэзии Брюсова, о ракурсе, возникающем при сопоставлении нынешнего дня нашей культуры и дня, давно отпылавшего. Однако этот ракурс должен быть еще усложнен, — по меньшей мере, утроен, — чтобы образ поэта стал по-настоящему объемен и ожил для сегодняшнего читателя.

Едва достигнув двадцати лет, Валерий Брюсов записал в своем дневнике: «Надо найти путеводную звезду в тумане: я вижу ее: это декадентство... будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет подходящего вождя». И тут же яростная приписка: «А этим вождем буду Я! Да, Я!»

Откуда же взялась такая дерзкая самоуверенность? Как случилось, что юношеское пророчество сбылось в полной мере?

Но самонадеянный юноша захлопнул тетрадь с дневником и встал из-за стола. А мы временно расстаемся с ним, чтобы оглянуться вокруг него, — в эпохе, которая воспитала его и вырастила.

В те самые годы, далеко от Москвы, в старом помещичьем и театральном доме, другой русский юноша, **лицо вымышленное,** чеховский герой, — сын знаменитой арти-

стки, по паспорту «киевский мещанин», самолюбивый, нервный, начинающий писатель, Константин Треплев отказался от юношеских мечтаний о новых формах в искусстве. Он понял, что его юность кончилась безвозвратно, бесплодно, бесславно. Пуля оборвала бедную короткую жизнь.

Треплев не образец, он только показательный пример в эпохе. Он оказался неудачником не потому, что тянулся к новизне, которая сама, по мысли Чехова, обречена на гибель, а исключительно в силу своей хилости и неприспособленности к жизни и к труду.

Сопоставление этой вымышленной фигуры с реально существовавшим победителем — Брюсовым обоснованно потому, что чеховский неудачник верил тому же самому, чему верил Брюсов, мечтал о том же, а главное — одновременно с Брюсовым вышел на ту же дорогу. Многие сверстники Брюсова и Треплева точно так же начинали свою юность, — с тех же поисков, с тех же трудностей... «Первый русский декадент», талантливый поэт-философ Александр Добролюбов, успевший выпустить одну только многообещавшую книгу лирики, кончил тем, что ушел от искусства, убежал из Петербурга, скрылся от семьи и друзей, скитался странником по градам и весям России, подобно стольким другим и до него, и рядом с ним, бездомным и безымянным искателям божьей правды. Судьба Добролюбова так же характерна для эпохи, как судьба Треплева.

Задача биографов Брюсова в том, чтобы разобраться, почему и как сбылось его юношеское пророчество. В коротком и сжатом очерке такая задача неосуществима. Достаточно сказать следующее. Нам, поздним потомкам, живущим в ином обществе, трудно, а то и невозможно восстановить картину реальных человеческих отношений, перекрещивающихся влияний и веяний в атмосфере конца прошлого и начала нашего века. Скорее можно представить пушкинскую — декабристскую или герценовскую эпоху, нежели то смутное, тревожное безвременье, — именно потому, что как раз все как есть смыто в истории больше, нежели яркие времена Пушкина или Герцена. Нам трудно представить себе далекость тогдашней интеллигенции от народной жизни, разобщенность ее представителей друг с другом, их кастовую замкнутость. Каждая заметная фигура эпохи возникает как фигура одинокая. В ее одиночестве ее разгадка, а разгадка кажется любопытным курь-

езом, и только. Каждый такой образ воплощен в плоть и кровь реальности не до конца, подобно вымышленному Треплеву или отнюдь не вымышленному Александру Добролюбову. Неудача, незадачливость, неполная раскрытость — вот в чем характерная черта эпохи. Снова и снова, как у Гоголя — «струна звенит в тумане» — в необъятном и никогда не рассеивавшемся тумане всероссийской безнадежности.

Снова и снова вырастают взамен пушкинских верстовых столбов, заметенных и освистанных вьюгой, — ряды вопросительных знаков, — один за другим, один безответнее другого. А между тем одновременно в Петербурге и в Москве, и вслед за столицами в других губерниях, декаденты и символисты постепенно объединялись друг с другом, перекликались позывными сигналами, малопонятными для непосвященных, сплачивались для совместной борьбы, вырастали в сильных поэтов и прозаиков, широко читаемых и высоко почитаемых. Это произошло в первые же пять лет нашего века. Какая почва взрастила их, какая среда поддерживала? Чем же было это **веяние**, еще не став **направлением**, — даже и не назвав себя по имени? Было ли оно странным чудачеством нелюдимов? — Замаскированным протестом против тех или иных условий русской жизни? — Нехитрым способом дразнить обывателей-мещан, профессоров-либералов, купчих и генеральш? — Особо изощренным стремлением во что бы то ни стало, хотя бы ценой публичных скандалов, обратить на себя внимание?..

Эти вопросы, все вместе и каждый в отдельности, содержат часть ответа.

Многое и противоречивое сплелось в молодом движении с самого начала. Но каким бы чужеземным растением ни выглядел в те годы русский символизм, какой бы прихотливой причудой ни казался он, сколько бы ни внушал термин «декаданс» (по-французски — упадочничество) мысли о действительной обреченности декадентов, — все равно движение росло и обретало неожиданную почву под ногами. Не кто иной, как именно Чехов оказался первым в своей доброжелательной пристальности, когда писал другу: «Декаденты только притворяются больными, на самом деле они здоровые парни». Чехов и тут оказался хорошим диагностом, недаром он был земским врачом!

Здоровье русских упадочников сказывалось в том, как безоглядно смело шли они на приступ незыблемых «святынь», на приступ косных традиций, общих мест и одеревеневших шаблонов. Эти юноши разрушали обаяние и авторитет Надсона и Голенищева-Кутузова, Вейнберга и Андреевского — поэтов, популярных в те времена. Были и еще более вялые эпигоны пушкинской и некрасовской школы, мешавшие развитию нового искусства. Высокий строй, высокая культура и подлинная народность Пушкина были забыты и разменены на медную мелочь квасного патриотизма у Аполлона Майкова. Рыдающая, проклинающая, мужественная лирика Некрасова превратилась в слезливые жалобы Надсона.

Вот против кого вооружились до зубов первые русские символисты и декаденты. Их ожидали ожесточение, ненависть, грубая брань и глумление всей или большей части прессы, карикатуры и пародии. Как и водится, такой отпор больше всего способствовал их успеху!

Передо мною материал, неоценимый для задач этого очерка — второй том мемуаров Андрея Белого, одного из первых и в дальнейшем ближайших соратников Брюсова. Он называется «Начало века» и был издан один только раз — в 1933 году, в количестве всего пяти тысяч экземпляров, — таким образом, почти недоступен сейчас для читателей. Валерий Брюсов один из главных героев этой книги.

Он изображен здесь не только с глубокой симпатией, но и с большой портретной остротой, в непрестанном движении, в резкой характерности говора и жеста:

«К авансцене из тени — длиннее самого себя, как змея, в сюртуке, палкой ставшая, с тем передергом улыбки, которую видел я, — он поплыл, прижав руки к бокам, голова — точно на сторону: вот гортанным, картавым, раздельным фальцетом, как бы он отдавал приказ, он прочел стихи, держа руки по швам; и с дерзкой скромностью, точно всадившая жало змея, тотчас удалился: под аплодисменты». Таков в изображении Андрея Белого Брюсов на эстраде — вожак молодежи, призванный дразнить, ужасать и ожесточать одну часть аудитории и восхищать другую.

«Я видел его Калитою, собирателем литературы в борьбе с ханскою ставкой...», «в горении объединять он... сносился с маститостями, усыпляя внимание; и все для того,

чтобы нас протолкнуть; я обязан ему всей карьерой своей; я ни разу себя не почувствовал пешкой, не чувствовал «ига» его: только помощь, желание помочь, облегчить... В четко трезвой практической сфере я чувствовал огонь бескорыстия: скольких тогда он учил и оказывал гостеприимство, без всякой тенденции себя подчеркивать; в сущности, был очень скромен, носяся с идеей союза; и только с эстрады показывал «фиги» величия...», «Был поэтичен рабочий в нем; трудолюбив был поэт...».

Еще одна цитата — характеристика идейной позиции тогдашнего Брюсова, — она важна не достоверностью, но тем представлением, которое сложилось у младшего о старшем: «Насколько я его понимал в те годы, он, что называется, был скептик, — не веря ни в бога, ни в черта, не верил он и в последовательность любого мировоззрения: его интересовали лишь ахиллесовы пяты любого мировоззрения: он хотел воткнуть в них свою диалектическую рапиру; он был диалектиком, но вовсе не в теперешнем смысле слова, а — от софизма».

Мемуары Андрея Белого объясняют в известной мере и то, как и отчего сбылось юношеское пророчество Брюсова, — почему именно он, а не кто-либо другой, сделался вождем нового направления, как удалось ему объединить разных людей, какие личные качества Брюсова нравились его соратникам, чем он увлекал их, в какой рабочей атмосфере утверждалось единство замыслов, пристрастий, вкусов.

В книге Андрея Белого Брюсов оживает как талантливый организатор, талантливый стратег и тактик. А сверх того, в книге рассказано о странном обаянии еще молодого человека, о его нервной порывистости, в конечном же счете — о его искренности!

Когда Максим Горький назвал Валерия Брюсова самым культурным и образованным писателем той эпохи, этим он характеризовал решающую тенденцию в развитии поэта. Своей культурой Брюсов дал тон поэтическому поколению.

Его экспансивность в области культуры чрезвычайно показательна. Одну за другой захватывал он, разрабатывал, осваивал разные области человеческого знания, исследования, умения, изобретательства, открытий. В те годы было модным направление «научной поэзии». Оно

шло из Франции, но к русским поэтам менее всего приложима такая кличка. К Брюсову меньше всех! Она не может дать представления о его жажде познать и понять мир. У Брюсова дело обстояло страстнее, наивнее, жизненнее, нежели у французов. Брюсов непосредственно радовался — как ребенок и как дикарь! — открывавшимся перед ним новым, невиданно ярким мирам, — будь они давними веками человеческой истории или загадочными далями космоса.

Брюсов был **скифом** — на двадцать лет раньше, нежели это обозначенье было приложено к русскому символизму. Но еще проще и правомернее назвать его просто типичным **новатором.**

Классицистическая поэзия перенасыщена всеми персонажами и событиями эллинской и римской мифологии. Весь этот языческий пантеон является в поэзии XVIII века своего рода условной «номенклатурой» для условной же характеристики человеческих страстей и деяний. В лирике Брюсова царит нечто противоположное. Античность для него реальная история, ее живое достояние. Брюсов воскрешает различные образы далекой древности. Он делает это по-разному, с разной степенью удачи, но всегда последовательно. Ассирийский царь Асаргадон в своей автоэпитафии, вырезанной на камне, говорит сам за себя ему лично свойственным, скрежещущим и сверлящим голосом:

Я, вождь земных царей и царь Ассаргадон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!

В русской поэзии впервые после Пушкина показана такая способность к полному перевоплощению поэта в образ прошлого.

Каждая новая встреча Брюсова с историей есть его **вторжение** в историю, — хозяйское, не терпящее отлагательства и возражений. Он распоряжается в эпохах и странах, как режиссер-постановщик — в духе какого-нибудь Давида Грифитца, планирующего на воздушном шаре над массовой сценой «Нетерпимости»: мимо, где-то внизу, проходят римские легионы, слоны, тяжкие бревна катапульт, — все это крупно и рельефно. Таким современным **демиургом** рисуется Валерий Брюсов в пору своего расцвета, в лучших своих книгах, где он переходит на **ты**

с историей и разговаривает запанибрата с любым из своих вековых кумиров:

Неустанное стремленье от судьбы к иной судьбе,
Александр Завоеватель, я — дрожа — молюсь тебе!

Так возникает Александр Македонский, «царь семнадцати сатрапий». Когда-то бедный гоголевский учитель при одном звуке этого имени впадал в раж и ломал стулья. Наш поэт выхватывает Александра Македонского на случайном перекрестке его легендарной дороги, во время перебранки с войском, уставшим от непрестанного напряженья, «неустанного стремленья от судьбы к иной судьбе...».

И тут же рядом — другая судьба, другая эпоха, другой случайный перекресток в средневековой Венеции:

Но вдруг среди позорной вереницы
Угрюмый облик предо мной возник.
— Так иногда с утеса глянут птицы, —
То был суровый опаленный лик,
Не мертвый лик, но просветленно страстный,
Без возраста — не мальчик, не старик...

Это Данте.

Брюсов воскрешал безымянных рабов, прикованных к римской триореме, подслушивал их скорбные и смутные мечты о свободе. Он воскрешал безымянную женщину, обнаруженную при раскопках Помпеи, которая погибла, отдаваясь возлюбленному.

Еще смелее и своеобычнее поиски Брюсова в средних веках и Возрождении. Он шел дорогой, противоположной дороге романтиков. Не балладный синий сумрак в духе Жуковского привлек его к средневековой готике, не ужасы могильного мрака, не привидения в замках феодалов... Археолог, книжник и рационалист, Брюсов ухитрился в такой степени правдиво восстановить картину жизни немецкого городка шестнадцатого века, что ученые специалисты в Германии были обмануты эрудицией русского поэта. Они сочли брюсовский роман «Огненный ангел» подлинной рукописью той эпохи, обнаружить которую посчастливилось не им, а иностранцу! Этому способствовало полное перевоплощение автора — в рассказчика, от имени которого ведется повествование, в немецкого рыцаря: настолько впору Брюсову пришлось мировоззрение и наивность персонажа!

Жадная экспансия и азарт первооткрывателя были у Брюсова конденсированным отражением немаловажных черт русского общества той эпохи.

Русская буржуазия выходила на широкую сцену в поисках рынков сбыта и в жажде новых барышей. На глазах у современников менялся облик староколенной и тихой Москвы. Морозовы и Мамонтовы, Рябушинские и Щукины прославились как меценаты. Они приняли непосредственное участие в культурном строительстве, во всем передовом русском искусстве. Их деятельность сыграла важную роль в первые годы двадцатого века. И Московский Художественный театр, и частная опера Мамонтова росли благодаря организационным способностям и материальной помощи со стороны тех же Морозовых и Мамонтова. Инициативу Брюсова в создании строгого, серьезного и скромного журнала символистов, их теоретического и боевого органа — «Весы», подхватил и перехватил не кто иной, как Рябушинский. Он своевременно учел и учуял успех журнала и стал издавать собственный роскошный журнал — «Золотое руно», продолживший ту же брюсовскую линию пропаганды нового искусства, но уже совсем не скромно и не строго. Там, где Брюсов был одновременно и мастером и чернорабочим и ограничивался узким кругом сотрудников-единомышленников, а сам выступал под несколькими псевдонимами (в чем следовали за ним друзья), — там Рябушинский с удалым ярмарочным размахом переманивал в «Золотое руно» не только ближайших к Брюсову писателей, но и тех, — числом поболее, ценою подешевле, — которые были неприемлемы в брюсовском строгом органе. Рябушинский широко раскрывал ворота своей редакции для всего, что могло сойти за сенсационную новинку. В результате журнал пропагандировал тот пошлый «модерн», от которого тщетно открещивались Брюсов и Белый и все честные зачинатели московского символизма.

Это события шестидесятилетней давности. Их следует восстановить хотя бы затем, чтобы яснее рисовался на фоне эпохи герой этого очерка.

Валерий Брюсов не формально, а по существу стал признанным вождем русских символистов. Это признали и ближайшие к нему соратники и единомышленники в Москве, и почти одновременно с ними не столь близкие молодые петербуржцы, среди них не кто иной, как Алек-

сандр Блок, на которого, по его собственному признанию, стихи Брюсова оказали очень большое влияние.

Но и вне этого, узкого поэтического, круга, в разных слоях тогдашней интеллигенции — вплоть до профессорско-университетских гуманитарных кругов, вплоть до резко противоположной символистам демократически-революционной писательской среды, группировавшейся около Горького и редактируемых им сборников «Знания», — Брюсов был признан и почитаем заочно, как ярко проявившаяся духовно богатая личность. С ним можно и должно было жестоко спорить, но нельзя было отвергнуть его, не заметить, замолчать, пройти мимо.

Творческая активность Брюсова не только не ослабевала, но в течение всех девятисотых и первой половины десятых годов века мужала и крепла, раскинувшись широко и вольно, в разнообразных направлениях.

То были новые книги лирики. А рядом проза — художественная, литературоведческая и критическая. А рядом неистовая полемика. Были и попытки своеобразной, по-своему пророческой драматургии. Но во всем этом разнообразии обнаруживалось единство устремлений автора. Брюсов выступал как страж, защитник и пропагандист культуры. Он воскрешал для русских читателей полузабытых или недооцененных старых поэтов — Баратынского, Тютчева, Каролину Павлову. В этом сказывалось и бескорыстие Брюсова, и пытливость, и широта в постижении прошлого. Но прежде всего это было высоким служением тому делу, которое было им избрано навсегда, — служением русской поэзии.

Многие в те времена называли Брюсова книжным поэтом. Да и сейчас можно услышать такие слова. Отчасти они справедливы. В самом деле, не на пустом месте, не в сосновом бору, не в чистом поле вырос Брюсов. За его плечами всегда мерещатся бесчисленные полки с книгами — старыми и новыми, — самыми старыми и совсем недавними. Брюсов немыслим вне такого окружения молчаливых и красноречивых в своем молчании друзей и спутников. Недаром, обращаясь однажды к любимой женщине, он назвал ее «книгой между книг»!

Брюсовым руководила неистовая жадность ко всем драгоценностям мировой культуры, жадность ко всем усилиям человека и человечества достигнуть наибольшей высоты в тот или другой час исторического бытия. Случа-

лось, эта жадность превращала Брюсова из учителя в ученика, из признанного мастера в добровольного подмастерья. Снова и снова он являлся на пиршестве веков гостем из скифской Гипербореи.

Во всем открывшемся Брюсову богатстве, в его разноречивой и противоречивой прелести, для него господствовала одна задача, не столько поэтическая, сколько жизненная, — или, выражаясь по старинке и высоким слогом, это **веление судьбы,** — ведь и он сам не прочь был обмолвиться именно таким образом:

По улицам узким, и в шуме и ночью, в театрах, в садах я бродил,
И, в явственной думе грядущее видя, за жизнью, за сущим следил.
Я песни слагал вам о счастье, о страсти, о высях, границах, путях,
О прежних столицах, о будущей власти, о всем, распростертом во прах.
Спокойные башни, и белые стены, и пена раздробленных рек,
В восторге всегдашнем дрожали, внимали стихам, прозвучавшим навек.
И девы и юноши встали, встречая, венчая меня, как царя.
И, теням подобно, лилась по ступеням потоком широким заря.
Довольно, довольно! Я вас покидаю! Берите и сны и слова!
Я к новому раю спешу, убегаю, мечта неизменно жива!
Я создал и отдал, и поднял я молот, чтоб снова сначала ковать.
Я счастлив и силен, свободен и молод, творю, чтобы кинуть опять!

Среди множества близких и схожих у Брюсова самопризнаний именно это стоило привести целиком. Так, в первый год нового века (1901) он изображает себя самого — во весь рост, с наибольшей мыслимой для автора откровенностью. Тут нет ни позы, ни недомолвок. Все обнажено с обычной для **Брюсова** лапидарной прямотой. А если звучит похвальба тем или другим успехом или победой, то она понадобилась, чтобы тут же заявить о своей полной незаинтересованности такими вещами и о готовности двигаться дальше, расти, изменяться: «Я счастлив и силен, свободен и молод...»

Начиная с 1907 года вплоть до своей безвременной смерти в 1924 году он работал над поэтической книгой, которую назвал «Сны человечества». Он стремился раскрыть в ней своеобразную стереораму, дать смотр вековых увлечений, верований и заблуждений человечества на протяжении многих веков мировой истории. Этот замысел остался незавершенным, оборванным на полуслове. В самой его незавершенности сказалась **фаустовская неукротимость поэта**, двигательный нерв его патетики и лириз-

ма. Тот или другой из поисков мог оказаться ложным, окончиться неудачей и провалом, — иначе и не может быть при такой широте замысла. Здесь Брюсов стал последователем Гюго и его легенды веков: такие поэтические книги всегда обречены остаться незавершенными — жизни на то не хватает!

Валерий Брюсов мыслил объемно и крупно — глыбами каменной породы, — блоками строительного материала, — циклами циклопических громад. Конечно же, на это скуластое, не то татарское, не то печенежское, и в то же время такое московское лицо ударил один из последних закатных лучей европейского Возрождения. Брюсов был действительно **гуманистом.**

Нам кажется, что вся поэзия Валерия Брюсова целиком и полностью вмещена в кадр незавершенного замысла «Снов человечества» — как непрестанный поиск **единства** и **родства!** Родства легенд и мифов с гипотезами и открытиями ученых. Родства деятелей и творцов, разделенных между собою морями-океанами и веками, — кем бы ни были творцы, где бы и когда ни родились они. Смотр, который Брюсов делал своим излюбленным персонажам, никогда не мог превратиться в **пересмотр.** Он и не мог изменить своим увлечениям. Его мировоззрение всегда оставалось **гелиоцентрическим.** Его Гелиосом (солнцем), всегда оставался деятельный, победный разум человека, его творческий дух.

Отсюда становятся виднее и ощутимее высшие достижения брюсовской лирики. Пускай их философия не так уж оригинальна и не так уж заманчива своей простотой: перепевы оптимистических аксиом Спенсера или Огюста Конта, — не более того! Но поражает мощность брюсовского стиха, его строгий лад и строй, звучавший неслыханной новизной в начале нашего века. Он действительно был неотразим для юных читателей и гипнотизировал их еще до смысла, до разгадки:

Молодой моряк вселенной,
Мира древний дровосек,
Неуклонный, неизменный,
Будь прославлен, Человек!

. . . .

Камни, ветер, воду, пламя
Ты смирил своей уздой,
Взвил ликующее знамя
Прямо в купол голубой...

Это знаменитая «Хвала Человеку» 1907 года. Рядом с нею еще одна хвала, еще один гимн — самой жизни:

От грозных пирамид и гордых библиотек
До гор, воздвигнутых из ракушек морских,
От криков дикаря, метнувшего свой дротик,
До черного червя, который мудро тих, —
Сверкает жизнь везде, грохочет жизнь повсюду...

Стихотворение кончается характерной для Брюсова неистовой строфой:

О, братья: человек! бацилла! тигр! гвоздика!
И жители иных непознанных планет!
И духи тайные, не кажущие лика!
Мы все — лишь беглый блеск на вечном море лет!

Как неуклюже сшиблены лбами в первой строке эти несопоставимые величины — человек, бацилла, тигр, гвоздика, как мало оставлено между ними пространства и воздуха, которых никак не могут заменить восклицательные знаки! И в этом тоже весь Брюсов, его нелегкая патетика, его **захлёб!**

Очень легко уличить такие стихи в банальной мысли, в общезначимой и общедоступной хрестоматийности. Как бы не так! Ведь у кого же другого, как не у того же Брюсова, найдешь и парадоксальную остроту, и любой неожиданный выверт. И банальность и парадокс одинаково служили ему. Между банальностью и парадоксом единство и родство в самом **пути Брюсова.**

Несмотря на **чувство пути** — Валерий Брюсов никогда не был и не хотел быть нарочито последовательным в своих увлечениях, в разнообразных и противоречивых поисках, отводивших его от любой аккуратной прямой линии первого ученика и отличника по всем предметам. Все было наоборот! Здесь показано, как упрекал его Андрей Белый в софистическом безразличии к истине: это упрек правильный. Сам Брюсов не без похвальбы признавался:

И господа и дьявола
Хочу прославить я.

Именно в таких откровенных признаниях окончательно прояснялась позиция Брюсова-символиста. Она не всегда и не во всем совпадала с философическими претензиями Андрея Белого, с поисками и надеждами других символистов.

Брюсов декламировал с поднятым забралом:

Ты должен быть гордым, как знамя;
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.
Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

Так был провозглашен безусловный **примат поэзии над жизнью**: жизнь только «средство» для творчества, его материал и топливо. Сходные утверждения звучали в брюсовской лирике с самого начала. Еще в 1896 году он обращался к «юному поэту» с таким призывом:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета.
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно...

Эта программа демонстративно порывает с самыми живыми традициями русской поэзии и русской литературы.

Как бы ни относиться к ее существу, ясно, что она продумана всерьез и взвешена с полным самообладанием и так же провозглашена.

Многое отсюда начиналось в молодом движении того времени — прекрасное, обреченное на жизнь, и хилое, обреченное на прозябание. Безусловно плодотворным в программе Брюсова было утверждение **мастерства,** забота о совершенном овладении своим делом, вообще о совершенстве.

Следует еще раз вспомнить о том, как расшаталась в те годы поэтическая культура. Брюсов резко повернул курс в сторону изощренного, тонкого, пускай даже «холодного» мастерства. В этом была исторически обоснованная нужда. Здесь Брюсов был глубоко честен.

Последствия оказались неисчислимыми! Повсеместно и непрестанно возрастал интерес к технике поэтического искусства, к истории русского стиха. В Москве возникали студии стиховедения и поэтики, в них изучались ритмы

отдельных русских поэтов, лекторами были Андрей Белый, Вячеслав Иванов, впоследствии Владислав Ходасевич, Сергей Бобров. Они должны были назвать своим родоначальником одного только Брюсова. Так оно и случилось!

Пересматривались и отвергались старые школьные теории, шел всесторонний анализ русского стихосложения и ритма. Андрей Белый вычерчивал сложные кривые для характеристики ритма Пушкина, Тютчева, Блока. Легко объясним интерес поэтической молодежи к такой работе. Выковывалось будущее русской поэзии, и это очень быстро сказалось: в повышении культуры поэтов, в их ритмах, словаре, интонационном богатстве.

Валерий Брюсов жил, вырастал и развивался в самую конфликтную и важную эпоху новой русской истории. Он был свидетелем-очевидцем, отчасти участником событий потрясающих, бурных, суровых и прекрасных. Их мировое значение определило лицо нашего века, его духовный климат.

За кровавой трагедией русско-японской войны следовал тысяча девятьсот пятый год, первая русская революция, взрывы народных надежд и народного отчаяния. Первая революция была разбита, задушена в пеньковой петле Столыпина, засечена казацкими нагайками и жандармскими саблями. Наступила зловещая пора реакции. В эти годы Александр Блок писал:

Мы, дети страшных лет России,
Забыть не в силах ничего.
Испепеляющие годы!..

В своих гражданских — политических, общественных устремлениях и взглядах Валерий Брюсов был так же непоследователен, как он это сам декларировал хотя бы в отношении «господа и дьявола». Всюду и везде он оставлял за собой, тщательно отстаивал свободу художника, — вольного, никому ни в чем не обязанного мастера-одиночки: «Всему будь холодный свидетель». Позой ли это было, таким ли был поэт на самом деле или только стремился к некоему «холодному» идеалу, — в сущности, неважно, но свобода выбора оставалась за ним. «Я изменял и многому и многим» — это было сказано с обычной

для Брюсова дерзкой уверенностью в своем праве на «измену».

А между тем самыми сильными и яркими у него по мысли и по ее выражению в стихах были его выступления на современные и гражданские темы. Как всякий искренний художник, Брюсов действительно **хорошел** от соприкосновения с жизнью общества и народа.

В 1904 году, накануне революции, ясно чувствуя ее неизбежность, Валерий Брюсов сознательно пошел по следам Лермонтова и, продолжая его «Кинжал», опубликовал собственный:

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый.
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры...

Брюсов признается в своей давнишней ненависти к господствующему общественному строю: для него этот строй «позорно-мелочный, неправый, некрасивый...». Он признается в том, что не верил в возможность революционной борьбы, «не верил в робкие призывы». Но его поэтический кинжал вовремя вырван из ножен:

...Кровавый молний свет
Как прежде, пробежал по этой верной стали,
И снова я с людьми, — затем что я поэт,
Затем что молнии сверкали.

Ярость этих строф, их энергия возвышаются над всей тогдашней лирикой Брюсова. И все-таки не следует преувеличивать их значение. В большой степени «Кинжал» был неожиданным партизанским выпадом. Продолжения и развития революционной темы у Брюсова не оказалось.

Рядом с «Кинжалом», в теснейшем соседстве с ним, стоят и противоположные высказывания. В связи с трагедией Цусимы, с провалом дальневосточной царской авантюры, уже в духе поздних славянофилов или даже Владимира Соловьева, Брюсов высказывается совсем на великодержавный лад:

И снова все в веках далеко,
Что было близким наконец —
И скипетр Дальнего Востока,
И Рима Третьего венец...

А рядом с венцом Третьего Рима — безоглядно и безнадежно стремительный пробег по едва мелькнувшим в глазах, едва замеченным эпохам, — чем дальше, тем быстрее:

Век Данте — век таинственный, зловеще золотой...
Лазурное сияние, о Леонардо, твой...
Большая лампа Лютера — луч, устремленный вниз...
Две маленькие звездочки, век суетных маркиз!..
Сноп молний — Революция! За ним огромный шар, —
О ты, век девятнадцатый!..

Эти висящие в мировой пустоте «фонарики» изображены в какой-то исторической спешке. Конечно, она бесплодна.

Так в разные, противоположные стороны, взаимно исключающие друг друга, бросал Брюсов свое раскованное воображение. Может быть, и вправду он издевался над историей, над человеческим обществом в его усилиях добыть свое счастие? Может быть, о таком человеке вспоминал Александр Блок:

И у тех, кто не знал, что прошедшее есть,
Что грядущего ночь не пуста,
Затуманила сердце усталость и месть,
Отвращенье скривило уста...

Ни усталостью, ни местью не был затуманен Брюсов. Скорее уж в нем назревали другие силы, едва ли не важнейшие в его развитии в годы реакции. Именно тогда, среди всех страстных метаний Брюсова, зарождался его великолепный урбанизм, — хвалы и проклятия растущему рядом мировому капиталистическому городу, — им одинаково могли быть Москва и Париж, Петербург и Лондон. Эти новые строфы, образы и метафоры ошеломляли читателей Брюсова. Как раз благодаря им Брюсов становился «властителем дум» поколения:

Ты гнешь рабов угрюмых спины,
Чтоб, исступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки.
Коварный змей с волшебным взглядом!
В порыве ярости слепой
Ты нож с своим смертельным ядом
Сам поднимаешь над собой!

Здесь угадывался революционный порыв, несравненно более близкий и нужный читателям той эпохи, чем какие

бы то ни было «фонарики». Последние можно было поделить с множеством собственных эпигонов, а то и с Федором Сологубом...

Тогда же был написан знаменитый «Конь Блед» — с его расшатанным, неврастеническим ритмом, со всеми этими гротескно-фантастическими образами, пародирующими образы Апокалипсиса.

Конечно, при этом и символизм для Брюсова оставался символизмом, то есть навсегда утвержденным **символом веры**, и его декларативно программные заявления о всяческой независимости поэта-художника были прочно прибиты к стене над рабочим столом. Но сама действенная, далеко не установившаяся природа эмоционального человека требовала пищи для себя, — требовала общения с современниками-согражданами, участия в их насущных тревогах и нуждах.

Валерий Брюсов несравним с Блоком в области сосредоточенных и соответственно высоких итоговых оценок пережитого, которыми так богата и так поражает нас и по сей день лирика Александра Блока.

Этого достоинства не было у Брюсова.

Всем своим живым темпераментом погруженный в каждодневную деятельность, в ее гонку и спешку, в редакторскую, тактическую, педагогическую, пропагандистскую работу, непрестанно сталкиваясь с множеством самых разных людей, далеких и близких, помоложе и постарше, Валерий Брюсов оставался типичным горожанином-разночинцем. Двадцатый век с самого начала наложил на него свою печать, очень схожую с каторжным клеймом. Такая работа всегда требовала новых жертв ради себя же самой.

Еще Пушкин, почти за сто лет до Брюсова, признавался:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен.

Для Брюсова **суетный свет** оказался и редакцией «Весов» в новом тогда здании «Метрополя», и «Литературно-художественным кружком», председателем которого был Брюсов, и каким-нибудь Обществом Свободной Эстетики, где он тоже председательствовал. Оказался этот свет и Домом Песни Олениной д'Альгейм, и гостиной миллио-

нерши Морозовой, причастной ко всем интеллектуальным модам и увлечениям Москвы, и еще сотней общественных залов, частных комнат, лестниц, прихожих, кабинетов великого города, цепко державшего поэта в своих каменных объятиях.

Все это необходимо трезво оценить, чтобы хорошо понять прерывистую, в ухабах и рытвинах, дорогу Брюсова, ее ничем не застрахованные подъемы и повороты, не знавшие сигнальных фар и светофоров.

Шли десятые годы века. Творческая активность Валерия Брюсова не иссякала. Выходили новые сборники его лирики — циклы исторических реминисценций перемежались любовно-песенными строфами, размышления о далях неизведанного мироздания — романтическими поэмами. Это богатство было заключено в безупречную форму. Там господствовала уверенность мастера, но господствовала также и тяжеловесная, ранее незнакомая Брюсову — самоуспокоенность, слишком зрелая для его возраста, слишком зрелая и для его эпохи, солидная размеренность походки и повадки.

Брюсов — этот вчерашний скандалист, дразнивший московскую знать и мещанство, — уже работал в редакции профессорски-кадетски-благопристойной «Русской мысли». Уже выходили, один вслед за другим, тома собрания его сочинений. Эти книги в добротных, тускло-серых переплетах являют собою знак окончательно установившейся литературной репутации, читательского признания, а то и завершенности пути, — казалось бы, не далеко от этих томов до звания академика!

И это действительно было заслужено Брюсовым в силу его на редкость широкого дарования и редкостной работоспособности.

В годы войны, в качестве военного корреспондента, он повидал многое и разное. Однако стихи Брюсова тех лет полны казенных лозунгов, а в 1904 году, в дни Цусимы и Порт-Артура, поздних отголосков славянофильской утопии. Газетная патетика Брюсова в годы войны мало чем отличалась от остальной великодержавной пропаганды эпохи, — будь она лирикой прославленных метров, вроде Сологуба и Бальмонта, или очерковой газетной прозой, все равно. Такими же безликими оказались и путевые стихи Брюсова о разоренных войной польских и литовских старинных городах.

По-иному оживился Брюсов при его первой встрече с Арменией и ее древней культурой. В нем проснулся знаток и энтузиаст античности. Его одушевили и внушили ему прекрасные стихи давние связи Армении с Элладой и Римом.

Началась усердная и вдохновенная работа Брюсова над переводами армянских поэтов, к которой он привлек чуть ли не всех одаренных поэтов Москвы и Петрограда. Редактирование будущей антологии переросло у Брюсова в изучение армянского языка. В результате возник содержательный очерк многовековой истории Армении и отдельный очерк об армянской поэзии. Эта брюсовская работа казалась решительным **образцом** для многих русских поэтов уже в тридцатых годах, когда многосторонние связи между поэтами союзных республик и взаимные переводы встали очередной задачей в развитии советской культуры. Задолго до того, когда эта задача действительно встала на повестку дня, не кто иной, как Валерий Брюсов выступил в прекрасном деле первооткрывателем и пионером. Высокая честь остается за ним. Более того! С той поры прошло полвека. Перед деятелями советской культуры, перед писателями и поэтами в первую очередь открылись возможности, неслыханные во времена Валерия Брюсова. Однако его всесторонний опыт, его рвение, высокая ответственность перед дружественной страной — все это остается непревзойденным образцом.

В начале этого очерка сказано: «Валерий Брюсов был одним из первых деятелей старой русской интеллигенции, которые после Великого Октября открыто и смело встали на сторону победившего рабочего класса России». Это формула общего характера, и в своей общности она остается справедливой. Однако уточнения должны сделать ее более рельефной и жизненной.

Не сразу после Октября, не в семнадцатом и не в восемнадцатом году это произошло. Понадобились долгие месяцы, понадобилась череда размышлений и колебаний, время душевной опустошенности, чтобы этот серьезный, ответственный и требовательный человек и писатель нашел себя в эпохе, ориентировался во времени. Он не был Александром Блоком, чтобы в первые же месяцы восемнадцатого года, в стихийном порыве сочувствия, жалости и гнева ринуться в питерскую метель, разглядеть в ней двенадцать красногвардейцев и перевоплотиться в них!

Такой безоглядной смелости у Брюсова не оказалось. Но она была ему не к лицу!

С Александром Блоком и с другими младшими современниками-соратниками, в частности, с Андреем Белым, Брюсова сблизило другое, может быть, и не менее важное, чем впечатление от социалистического переворота, так остро пережитого Блоком.

Это было все то же **скифство**, о котором однажды было сказано. Скифство в новой, окрыленной событиями великой родине, в истории ее народа. Недаром в этом пункте сошлись основоположники русского символизма. Только это и превращало их в максималистов в бурные дни и часы политических событий. Тогда-то и посчастливилось этим поэтам **«возвышать политические события до степени исторических»**, — если воспользоваться знаменитой формулой Виктора Гюго.

В те годы Россия возникла перед воображением Брюсова как все та же великая в своих исторических путях страна, которая когда-то спасла Европу от чингисхановых полчищ, мужала «в дни революции Петра», — так перекликался Брюсов с Пушкиным! Россия — **«Страна-вожатый»**, снова и снова идущая впереди человечества.

Далеко не все стихи, написанные Брюсовым после Октября, достойны войти в его антологию, далеко не все дышат жизнью и правдой. Среди них много вялых и надуманных, проходных и устаревших на следующий день после написания. Не следует останавливаться на этой части богатого наследия поэта.

Но есть вещи пронзительной, ясновидческой силы, которые навсегда останутся в русской поэзии и в русском языке. Рыдающий и едва ли не **по-волчьи воющий** трехдольник «Третьей осени» дышит некрасовской мощью и правдой:

Вой, ветер осени третьей,
Просторы России мети,
Пустые обшаривай клети,
Нищих вали на пути...

Тут и люди на мешках с крупой в теплушках, и бесформенные, беззаборные города, и пьяная пальба на фронтах, — и над всем этим, над голодом, горем и гибелью, «идет к заповедным победам вся Россия...». С обычной для

Брюсова определенной твердостью в конце стихотворения провозглашено о том, что она

За собой, все властней, все державней,
Земные ведет племена.

Брюсов ясно понимал и еще яснее утверждал в стихах, что в борьбе с голодом и холодом, с разрухой и тьмою **ставка русского народа** это **«вселенной судьбы»**. В нем неожиданно оказалась выдержка почти солдатского характера. Он понимал, что «в час бури ропот — вопль измены».

И в самой простой и вполне естественной связи с этими новыми для недавнего индивидуалиста чувствами в Брюсове вспыхнул доселе неизвестный ему демократизм:

Полюби ж, в толпе, вседневный
Шум ее, и гул, и гам, —
Даже грубый, даже гневный,
Даже с бранью пополам!

Это было важно для Брюсова, — именно для него, больше чем для кого бы то ни было другого, — он понял обаяние языка даже грубого, «даже с бранью пополам»!

Рядом с этими открытиями в тогдашней лирике Брюсова заново и свежо оживали его давние пристрастия к человеческой отваге в постижении новых тайн природы и мироздания. Его увлекали победы молодой авиации, он предвидел многое в области завоевания космоса. Впервые прикоснувшись тогда к тем горизонтам, которые открывала перед точной наукой теория относительности, Брюсов, чуть ли не первый русский поэт, срифмовал имя Эйнштейна с «тайной». И пускай для старого символиста это

Бред в смене бредов — Архимед с Эйнштейном, —

надо быть снисходительным к слишком привычной для него игре со всякого рода «бредами», в них было гораздо больше реальной жизни, чем в ином «реализме»!

Здесь подробно рассказано о том, чем и кем был Брюсов для тогдашней поэтической молодежи. Может быть, для большей стройности изложения этим следовало бы кончить, — не знаю... Но я был слишком заинтересован в том, чтобы сразу выложить свое личное читателю!

В самом начале века, в 1901 году, в одной из первых своих книг Валерий Брюсов отчетливо и реалистически

живописно вспоминал свое детство в староколенной купеческой семье:

Амбары темные, огромные кули,
Подвалы по́д полом, в грудях земли,
Со сходами, припрятанными в трапах...
...за дверью с хриплым блоком
Был плоский и глухой, всегда нечистый двор,
Стеной и вывеской кончался кругозор...
Мелькнет монахиня... Купец в поддевке синей...
Поспешно пробегут два юрких половых...
...Я помню этот мир. И сам я в этом мире
Когда-то был как свой...

Знал ли в 1901 году двадцатичетырехлетний Брюсов, мог ли предчувствовать купеческий сын и правнук крепостного, что через двадцать лет он войдет **как свой** в совершенно иной, неузнаваемо изменившийся мир, — в социалистическую Москву?

За Валерием Брюсовым навсегда остается высокое звание одного из первых русских поэтов, ставшего **большевиком.**

1967

ДВЕ ВСТРЕЧИ С МАЯКОВСКИМ

Это было очень давно, лет сорок пять назад. Пишущий эти строки через год должен был кончить гимназию. Однажды кто-то из школьных друзей предложил мне соблазнительную перспективу: пройти в «Литературно-художественный кружок», место, куда не так-то просто было попасть бедному гимназисту, и поглядеть, как будут чествовать поэта К. Д. Бальмонта, только что вернувшегося из-за границы, его друзья!

На Большой Дмитровке (ныне Пушкинская улица) тогда, в 1913 году, стоял серый двухэтажный особняк в глубине двора. На месте этого двора сейчас возвышается здание Прокуратуры СССР. Там-то и помещался «Литературно-художественный кружок».

Мы вошли в небольшую, опрятную и скучноватую с виду залу. Народу в ней было немного, человек пятьдесят. Сдержанный, пристойный, приглушенный говор. Множество дам и девиц, явившихся благоговеть и влюбляться. За столиком, впереди рядов, лицом к нам — энергичный, скуластый человек в черном сюртуке, наглухо застегнутом: он бородат, глаза у него узкие, черные, яркие, как у цыгана, пронзительные, — кажется, что резко подведенные углем глаза. Это Валерий Брюсов. Значительно позже я видел его много раз и близко узнал, но тогда, впервые увиденный, он произвел впечатление силы, резкости, угловатости.

Рядом с Брюсовым — другой, небольшого росточка, с золотисто-рыжей шевелюрой и такой же бородкой, с красноватым остреньким носиком, вздернутым как-то не по возрасту дерзко и наивно; на носике золотое пенсне с шелковой лентой. Он тоже в черном сюртуке, в высоком, подпирающем шею крахмальном воротничке и черном шелковом галстуке, закрывшем всю белую манишку. Это

герой вечера — Бальмонт. Он рассказывает о своем путешествии в Мексику. Рассказ пестрит такими словами, как Вицтлипохтли, Тлаксотлан, Коатликуэ, Койоакан... Говорящему очень нравится произносить эту трудную экзотику. Он отчеканивает сочетания согласных, поет на гласных, чуть гнусавит и картавит. Слушательницы благоговеют. Брюсов неподвижен, как каменный идол. Все идет пристойно.

В заключение Бальмонт рассказывает, что на обратном пути из Америки он задержался в Париже и был приглашен для выступления некоей группой политэмигрантов. Его дружески встретили и наградили между прочим званием «работника просвещения». Звание не понравилось представителю чистого искусства. Картавя и жеманясь, он привел экспромт, которым отпарировал незаслуженную честь:

Нет! Неправда! Это шутка.
Разве я работник? Нет!
Я по снегу первопутка
Разбросал везде свой след.
Я порою тоже строю
Скрепы нежного гнезда,
Но всегда лечу мечтою
В неизвестное, — Туда!

Этим признанием певчей птицы закончилось выступление Бальмонта. Раздались хлопки, сдержанные, приглушенные, совсем не такие, какие раздаются на поэтических вечерах в наше время. Так гости аплодируют застольному тосту хозяина. Поистине в этом уважающем себя, солидном, благовоспитанном обществе Бальмонт казался очень своим: чьим-то двоюродным братом, чьим-то дядей или крестным отцом.

Отрывистым, лающим голосом сказал Брюсов нечто долженствующее быть сказанным, казенно безразличное. Может быть, и еще были речи — не помню.

И внезапно, из задних рядов раздалось дерзкое, громкое, как будто ветер подул, как будто в открытое окно с улицы крикнули.

Отличный молодой бас произнес:

— Константин Дмитриевич! Позвольте приветствовать вас от имени ваших врагов!

Там стоял темноволосый, не слишком гладко приче-

санный юноша в блузе художника с ярким галстуком. Он усмехнулся и продолжал:

— Совлекайте, совлекайте с древних идолов одежды,
Слишком долго вы молились, слишком долго вы мечтали...—

так писали когда-то вы, Константин Дмитриевич. Сегодня эти строки полностью применимы к их автору. Вы сами сегодня устаревший идол.

Юноша говорил о том, что Бальмонт проглядел изменившуюся вокруг него русскую жизнь, проглядел рост большого города с его контрастами нужды и богатства, с его индустриальной мощью. И он снова цитировал Бальмонта:

Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня...

А сегодня, дескать, на эту верхушку взобралась реклама фабрики швейных машин: речь шла о том высоком доме на Невском проспекте в Ленинграде, где сейчас находится Дом книги.

Говорил он громко, напористо, по-ораторски, с великолепным самообладанием. Кончил объявлением войны Бальмонту и тому направлению поэзии, которому служит Бальмонт. Кончил и сел.

Долгое молчание. Брюсов по-прежнему кажется бесстрастным. Бальмонт усмехается как-то криво и беспомощно. Его было жалко. По рядам, где-то сбоку и сзади, шелестящий, свистящий шепот:

— Кто это?

— Кто это? Не знаете?

— Черт знает что! Какой-то футурист Маяковский... Недоучка... Училище живописи и ваяния... Пора домой!..

Больше сорока лет тому назад. Молодецкое, веселое и острое в облике и словах Маяковского не могло не врезаться в память и воображение. Оно казалось мне достойным и осуждения и подражания, пугало и радовало одновременно. Во всяком случае, оно начисто смыло тусклые краски вечера.

Прошло всего пять лет, срок недолгий, — но ясно, что это были годы, решающие не только в жизни отдельного человека. Ясна огромная значимость исторического рас-

стояния между 1913 и 1918 годом. Родился новый мир, и мы в нем жили.

Надо ясно представить себе Москву военного коммунизма, голодную и мужественную Москву, плохо освещенную, плохо топленную, в защитной шинели, в стоптанных сапогах. Так начиналась наша юность.

В одном из арбатских переулков проживала супружеская чета. Муж — в прошлом богатейший банковский воротила, ныне любитель-поэт, писавший под псевдонимом «Амари», составленном из французского «à Marie», то есть «для Марии». Таким образом, влюбленный любитель поэзии всего себя отдавал своей дражайшей половине. А она «держала салон», широко открытый для поэтической братии. В этом был весь пафос их жизни и призвание, а может, и свои корыстные цели: прославиться, войти в литературу.

В тот зимний вечер, в конце 1918 года, гостями их оказались чуть ли не все наличествующие в Москве поэты: тот же Бальмонт, Вяч. Иванов, Андрей Белый, Б. Пастернак, М. Цветаева, И. Эренбург, В. Инбер, Алексей Толстой, Н. Крандиевская, В. Ходасевич. Брюсова почему-то не было.

Близко к полуночи, когда уже было прочитано изрядное количество стихов, — с опозданием явились трое: Маяковский, Каменский, Бурлюк. Маяковский коротко объяснил хозяйке, что их задержало какое-то выступление, что они идут с другого конца города:

— Пешком по трамвайным рельсам, освистанные не публикой, а метелью.

Пока читали или дочитывали другие, он сидел в углу, сосредоточенный, чуть мрачный, готовился, как может готовиться трагический актер к тому, чтобы заразить накалом страсти, затопить сцену в слезах, умереть на глазах у любимой... Он охватил сцепленными руками колено и опустил прекрасную черную голову. За пять лет он разительно изменился: подтянулся и внешне и внутренне, похудел, стал стройнее, остриг и причесал когда-то непослушные патлы. Что-то было в нем от интеллигентного рабочего высокой квалификации — не то монтер-электрик, не то железнодорожник, ненароком забредший в особняк инженера из «красных». От него шла сдержанная, знающая себе цену сила. Он был очень вежлив, может быть, подчеркнуто вежлив. Это было вежливостью победителя.

Прочел стихи о Стеньке Разине Василий Каменский, наивно вращая глазами и широко улыбаясь. Наступила очередь Маяковского. Он встал, застегнул пиджак, протянул левую руку вдоль книжной полки и прочел предпоследнюю главу «Войны и мира». Потом отрывки из «Человека» и последнее — новинку, «Левый марш». Я слушал его в первый раз. Он читал неистово, с полной отдачей себя, с упоительным бесстрашием, рыдая, издеваясь, ненавидя и любя. Конечно, помогал прекрасный, натренированный голос, но, кроме голоса, было и другое — несравненно более важное. Не читкой это было, не декламацией, но работой, очень трудной работой шаляпинского стиля: демонстрацией себя, своей силы, своей страсти, своего душевного опыта.

Все слушали Маяковского, затаив дыхание, а многие — затаив свое отношение к нему. Но слушали одинаково все — и старики, и молодые. Алексей Толстой бросился обнимать Маяковского, как только тот кончил. Ходасевич был зол. Маленькое кошачье лицо его щерилось в гримасу и подергивалось. Особенно заметным было восторженное внимание Андрея Белого. Он буквально впился в чтеца. Синие, сапфирные глаза Белого (чуть было не сказал очи!) сияли. Как только Маяковский кончил, Андрей Белый взял слово. Он сказал, что еще в годы мировой войны ждал появления «такого поэта» — с кругозором, распахнутым на весь мир, — что-то в этом роде. Кажется, речь шла и о черепной коробке, поднявшейся над мозгом в звездные пространства. Словом, это было безоговорочным и очень взволнованным признанием со стороны очень далекого человека.

— Что ж, Володя, если нас признал такой поэт, как Борис Николаевич, — начал было юродствовать Бурлюк, но Маяковский только слегка повел на него бровью, слегка скосил глаза, и Бурлюк немедленно притих, ушел в угол и закурил трубку.

Хозяйка позвала к столу. Маяковский поднялся первый, подошел к ней и грациозно предложил ей руку. Она залепетала что-то о нравственном потрясении, испытанном от его декламации, а он почтительно, хотя и несколько звучнее, чем следует, целовал ей руку.

Стол был ярко освещен и завален великолепной, неслыханной по тем временам едой: телячьи окорока, огромные рыбы в ледяном желе, куски желтого масла, графины

с замороженной водкой — все это изобилие сверкало и предлагало себя.

После первой же стопки поднялся Бальмонт. Он очень легко пьянел. В руке у него была маленькая книжка. Он прочел только что написанный, посвященный Маяковскому, сонет:

Меня ты бранью встретил, Маяковский...

Помню одну только эту первую строку. В дальнейшем предлагалось забвение и мир, не надо, дескать, помнить зла: «я не таковский», — так, очевидно, кончился второй катрен сонета.

Маяковский доброжелательно улыбался, был немного сконфужен, попросил, чтобы Бальмонт отдал ему свое произведение.

— Володя, почему это у него отваливается нижняя челюсть, когда он жует телятину? — снова начал Бурлюк, показывая пальцем с огромным перстнем на кого-то из молодых новичков (это был я). И снова Маяковский резко одернул своего Санчо Пансо.

Вообще в нем чувствовалось желание быть корректным в этом буржуазном, втайне враждебном к нему доме. Повторяю: так держат себя победители.

С приветом, со словами дружбы и признания обратился Маяковский к Пастернаку, обменивался шутливо незначащими репликами с Цветаевой.

Вскоре мы встали из-за стола и далеко за полночь разошлись восвояси по снежной, безлюдной, раскрытой настежь для великого будущего Москве.

1964

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Мне выпало счастье встретить и узнать Марину Цветаеву и подружиться с нею на самой заре юности, в 1918 году. Ей было тогда двадцать шесть — двадцать семь лет, мне двадцать два — двадцать три года: юношеская пора совпала с ранней зарей нашего общества и нашей поэзии. С того времени прошло без малого пятьдесят лет, вся сознательная жизнь поколения.

Марина Цветаева — статная, широкоплечая женщина с широко расставленными серо-зелеными глазами. Ее русые волосы коротко острижены, высокий лоб спрятан под челку. Темно-синее платье не модного, да и не старомодного, а самого что ни на есть простейшего покроя, напоминающего подрясник, туго стянуто в талии широким желтым ремнем. Через плечо перекинута желтая кожаная сумка вроде офицерской полевой или охотничьего патронташа, — и в этой не женской сумке умещаются и сотни две папирос, и клеенчатая тетрадь со стихами. Куда бы ни шла эта женщина, она кажется странницей, путешественницей. Широкими мужскими шагами пересекает она Арбат и близлежащие переулки, выгребая правым плечом против ветра, дождя, вьюги, — не то монастырская послушница, не то только что мобилизованная сестра милосердия. Все ее существо горит поэтическим огнем, и он дает знать о себе в первый же час знакомства.

Речь ее быстра, точна, отчетлива. Любое случайное наблюдение, любая шутка, ответ на любой вопрос сразу отливаются в легко найденные, счастливо отточенные слова и так же легко и непринужденно могут превратиться в стихотворную строку. Это значит, что между нею, деловой, обычной, будничной, и ею же — поэтом разницы нет. Расстояние между обеими неуловимо и ничтожно.

Мы выходим в Борисоглебский переулок, ведущий от Собачьей площадки на Поварскую улицу (ныне улица Воровского). Из-за забора свешиваются ветви мощного

столетнего тополя. Это любимец Марины, ее давний товарищ и собеседник. Она живет в деревянном двухэтажном оштукатуренном доме, каких еще так недавно было великое множество в междуречье Арбата и Поварской. По деревянной лестнице мы поднимаемся на второй этаж.

Первая большая комната совсем нежилая — разве только на одной из голых стен висит вверх колесами старый велосипед в деревянной раме. Вторая комната также пуста, но зато очень жилая. Здесь на кроватках спят две дочки Марины Ивановны — старшая четырех лет, Аля-Ариадна, и меньшая, полуторагодовалая, неизлечимо больная, вскоре погибшая.

По другой лестнице — половина или даже треть витка крутой спирали — мы поднялись на чердак. Под крышей — самый обжитой угол жилища, спальня и рабочая комната Марины, ее сон и бессонница, ее гнездо. К стене прибито чучело орла, все сплошь затянуто коврами, даже окно, так что и днем на столе должна гореть лампа. На тяжелом маленьком секретере — времен очаковских и покоренья Крыма — множество старых книжек в истрепанных кожаных переплетах: Державин, Гете, Лермонтов, Гюго, Мюссе...

С первого взгляда эта тесная мансарда показалась мне чем-то вроде каюты на старом паруснике, ныряющем вне времени, вне географических координат где-то в мировом океане. Хозяйка и ее необычный облик усиливали это впечатление. Несмотря на мебель, так много повидавшую на своем веку в московском особняке, несмотря на окружавший нас густой быт времен военного коммунизма, ощущение каюты было очень явственным, так что над крышей мерещился надутый парус и сквозь воображаемые, плохо задраенные иллюминаторы к нам проникали брызги летящего времени.

Не хочу настаивать на фантастике. Все-таки реальные время и место действия существовали во всей своей суровой близости. Все было — и ужасающая нужда, и ее безвыходность, и отсутствие известий о муже, находившемся далеко на Дону в белой армии, и неизлечимая болезнь младшей дочери. В тот или другой час жизни Марина рассказала бы об этом точно и гордо, не выдавая своих чувств, в какой-то мере безучастно и отрешенно. Но ведь горе и беда остаются горем и бедою, даже если на них не жалуются, — они только еще резче дают знать о себе.

Итак, я впервые был у нее в тот поздний ночной час. И между двумя еще очень молодыми людьми возникла еще не дружба, а одна только легкая и таинственная ее возможность. Можно сказать по-диккенсовски: у нас все было впереди — у нас ничего не было впереди.

Марина по природе и по призванию ночная птица, а сверх того никакая не хозяйка. Домовитость, чувство оседлости, забота о быте чужды и неприятны ей. К тому же, как уже сказано, она ужасающе бедна. На ее рабочем столе появился черный, как деготь, кофе, согретый на керосинке, и черные соленые сухари; и снова московский чердак превращается в корабельную каюту...

Это октябрь восемнадцатого года. Все мы одинаково бедны и голодны, как волки зимою, но мало от того страдаем.

У Марины поразительное, только ей присущее свойство. Если собеседник, недавний знакомый, показался ей занимательным, так или иначе заслужил ее внимание, она сразу находит для него определение — фантастическое, малодостоверное, но в ее глазах оно уже обрело жизнь. Ей только того и нужно! И тогда выходит, что такой-то в ее глазах «молодой Державин», другой — «Казанова», третий — «Гоголь», а четвертый — «черт-дьявол» собственной персоной. На таком шатком, но для нее достаточном основании выдумщица строит систему складывающихся отношений, всю их **фабулу**. Марина верна ей — себе на радость, товарищу на поучение! Но вот что странно: эта легкая и прихотливая постройка обязывала к чему-то большему, более содержательному и ценному, чем обязывает сама жизнь! И тогда могли возникнуть стихи. Например, такие (цитирую по памяти):

И я вошла, и я сказала: «Здравствуй!
Пора, король, во Францию, домой!»
И я опять веду тебя на царство,
И ты опять обманешь, Карл Седьмой!..
И был Руан, в Руане старый рынок.
Все будет вновь — последний взор коня,
И первый треск невинных хворостинок,
И первый всплеск соснового огня.
А за плечом товарищ мой крылатый
Опять шепнет: «Терпение, сестра!» —
Когда сверкнут серебряные латы
Сосновой кровью моего костра.

Марина Цветаева была первым поэтом, которого я узнал лично и близко. Мало того, первым поэтом, который во мне угадал собрата и поэта. Рядом с нею, восхищаясь ею, я все-таки понял, что не боги обжигают нашу глиняную утварь, что утварь, дело рук человеческих, хоть и нелегкое, но обыкновенное, по-своему домашнее и хозяйственное. Эта наука была весьма полезна для беспутного дилетанта, совершенно не верившего в себя, каким я тогда был.

Несколько позже Марина Ивановна привела меня в некий респектабельный литературный дом, по тогдашней терминологии «салон», в чью-то буржуазную квартиру, где собирались чуть ли не все известные поэты, проживавшие в Москве. Оказалось, что Марина ни с кем из них не близка, да и не нуждается в близости. Разве только с самым старым из них, К. Д. Бальмонтом, ее связывало товарищеское и ласковое чувство — скорее всего «по соседству»: Бальмонт жил рядом с Борисоглебским переулком — в Николо-Песковском.

В ее ранних стихах рисуется облик счастливого, одаренного существа — вчерашняя школьница с широко раскрытыми на весь белый свет глазами. Доверие ее к жизни безоглядно, горизонт безоблачен. Основной тон этих стихов, даже и не тон, а музыка, сопровождающая содержание, — непрестанное чувство жизни как дарованного на короткий срок счастья.

Марина прежде всего самоуверенна и дерзка. Представляя себе фантастическую встречу с Пушкиным, едва достигшая двадцати лет девушка наивно восклицает:

Пушкин! — Ты знал бы по первому слову!
Кто у тебя на пути!..

В чванной и умственной поэзии символистов такое обращение к Пушкину было бы немыслимо. Его сочли бы по меньшей мере неприличным. Откуда же у Марины право на равенство, на нежность, на лукавую игру, если не от лиризма, до краев переполнившего доверчивое сердце, если не от сознания собственной одаренности?

Множество юношеских ее признаний отмечено той же безудержной отвагой. Марина презирает прописные истины — не только в области мещанской морали, но и модные эстетические нормы. Что ж такого, в самом деле,

если сверстники и сверстницы с высоты своей полувзрослой начитанности запрезирали кумир собственного отрочества, писательницу Лидию Чарскую, — все равно Марина, хотя бы назло им, останется верна детской привязанности и посвятит стихи героине Чарской — княжне Джавахе. Что ж такого, если окружающие знатоки и снобы неодобрительно отзываются о Ростане, называют его сквозь зубы эпигоном и романтиком от мещанства, все равно Марина беззаветно влюбится в ростановского «Орленка», в несчастного наполеоновского сына. Все это черновые пробы характера, чеканка будущей позы и творческой манеры жить. Все это еще не однажды даст знать о себе!

А между тем поэт растет. Марина утверждает свое право на особое мнение во всем, на любовь, непохожую на чувства других людей, право на пристрастие и прихоть:

> Какой-нибудь предок мой был — скрипач,
> Наездник и вор при этом...

Далее рассказывается о том, что этот предок продал душу черту, носил за голенищем нож, мог оказаться ласковым любовником, а сверх того — «не играл на скрипке», — и поэт подчеркивает знак отрицания «не». В конце сделано решающее заявление:

> Таким мой предок был скрипачом,
> Я стала — таким поэтом.

Она такой же поэт, как скрипач, не играющий на скрипке!

Так возникает лирическая героиня. Кто же она — своенравная, безоглядная в каждом мимолетном чувстве, в порыве, резкая, безудержная, откровенная.

Выше было сказано о ее отношениях к друзьям. Мне кажется, это свойство определяет многое и в ее поэтической практике. И там и тут она — **выдумщица.** Но это колыбель всякого искусства — продолжение детской игры, ее следующий, более сложный и более обязательный этап: игра уже переплетена в клеенчатую тетрадь и зарифмована. Не все ли равно сказать: «Я буду разбойником, а ты — казаком» — или: «Я буду Жанной д'Арк, а ты — Карлом Седьмым»? И там и тут избыток жизни.

В ту пору, как известно, она была настроена оппозиционно по отношению к нашей молодой рабоче-крестьянской власти. Но чем была вызвана у Марины эта бурная словесная фронда? Откуда она взялась у молодой женщины, выросшей и воспитанной в демократической, очень интеллигентной семье? Ведь никакой симпатии к уходящим с исторической арены классам у нее не могло быть. И русское дворянство, и тем более денежная буржуазия ей были одинаково чужды. Она была истовая — а то и неистовая! — демократка, демонстративно презирающая любую зажиточность, любое стремление к земным благам. Таков был ее жизненный уклад. Такой была она по своей высокой нравственной сути.

Это «дела давно минувших дней». О них вспоминаешь в аспекте исторической давности, именно в том смысле, какой придают этому термину юристы: преступление прощено за давностью сроков. Я убежден в том, что тогдашняя общественная позиция Марины Цветаевой и соответствующие ей стихи представляются не чем иным, как словесной бравадой, вызванной чувствами мимолетными.

Самым убедительным доводом в пользу такой оценки служит вся дальнейшая судьба Марины Цветаевой за рубежом, в среде российской эмиграции, ее одиночество в этой среде, сразу почувствованное и возраставшее из года в год.

Однако возвращаюсь к ее раннему, еще московскому периоду. Здесь невозможно проследить, хотя бы и бегло, переходы, переплетения и переливы этой лирики, изменчивость, прихотливость, противоречивость образов и чувств. Стихи ее в ту пору являли лирический дневник, который она вела изо дня в день, непрестанно, без заботы об отделке. Все, что она думала и чувствовала, противоречивое и бесформенное, глубоко личное и общественное, — по живому следу и на живую нитку превращалось в строки стихов, большей частью коротких — строк шесть, восемь, двенадцать. Она жила только для того, чтобы писать их: неодолимая, почти физиологическая потребность, — по сути всегда таинственная!

Хорошо это было или нет, в ту пору я не отдавал себе настоящего отчета: с меня достаточно и того, что я был очарован автором (давность дает право на признание). Но зато понимал я, как непосредственно связаны

ее стихи с жизнью, с только что пережитым. Живая ткань, стенограмма, кардиограмма жизни. За ее вьющейся лентой видна была душа, — молодая навсегда.

В своей мансарде, полной табачного дыма и рифм, мечтаний и споров, Марина была принципиально беспечна и принципиально горда. Ее пылкие и восторженные привязанности возникали внезапно и исчезали бесследно. След от них оставался только в стихах. Марина зачеркивала не стихи, а причину их возникновения. Она никогда не лгала, ничего не преувеличивала. Зрение и слух были у нее свои собственные, непохожие, была и настройка на собственную волну, если применить термин современного обихода. Этого было достаточно для нее, чтобы жить и дышать в русском языке, в ритмах, подсказанных одной только живой интонацией, весьма свободной и далекой от какой бы то ни было просодии. В этом отношении молодая Марина Цветаева была одинаково противоположна и ученым символистам, и неученым футуристам с их предвзятым стремлением скомпрометировать ученость. Та и другая тенденция была не только чужда, но и смешна ей.

Сорок пять лет тому назад в предисловии к маленькой книжке с пьесой «Конец Казановы» Марина Цветаева писала: «Не чту театра, не тянусь к театру и не считаюсь с театром. Театр мне всегда казался подспорьем для нищих духом, обеспечением для хитрецов породы Фомы неверного, верящих лишь в то, что видят, еще больше: в то, что осязают. Некоей азбукой для слепых. А сущность поэта — верить на слово» («Конец Казановы», драматический этюд, М. 1922).

Марина Цветаева далеко не первый поэт, ополчившийся на театр, на его грубую природу. Тяжба поэта с театром продолжалась все первое двадцатилетие нашего века. Марина Цветаева по молодости лет и в силу безоглядной искренности выразила общие для эпохи мысли наивно и неосторожно. В этом ее заслуга.

Я не слишком верю ее отречению от театра! Я был свидетелем противоположного — трогательной тяги Марины Ивановны к театру, — к молодому актерскому коллективу, к ученикам Е. Б. Вахтангова, к маленькой сцене

в Мансуровском переулке на Остоженке, в 1919—1920 годах. Тяга эта возникла не потому, что рядом с Мариной Цветаевой оказались симпатичные ей люди, так или иначе занимательные для нее, к тому же и сами к ней тянувшиеся. Причина была важнее. Марина была затронута глубже. Она полюбила атмосферу театральных буден, репетиционную страду, — этот хрупкий и в то же время надежный материал, из которого с трудом, ошибками, просчетами и простоями рождается в бессонных ночах будущее представление. Еще больше полюбила она атмосферу театральных праздников, таких редких у молодежи: не выветрившийся со сцены запах клея и краски, появление в зрительном зале чужих, неизвестных и всегда загадочных людей, ожидание, сомнения, неуверенность, страх, провал, успех и все прочее, сопровождающее «премьеру» у молодежи. Этой премьерой было «Искушение святого Антония» Метерлинка, впоследствии — прославившее вахтанговцев.

Коротко же — Марина Цветаева прониклась симпатией к самой природе театрального искусства, самого грубого и самого прямого из всех искусств. Все это, впервые увиденное и пережитое, живо волновало в те времена Марину Цветаеву.

И мне представляется, что именно отсюда, из этой светящейся в ночной Москве двадцатых годов точки, возникло желание лирического поэта пробовать силы в новом для нее жанре, в драматургии.

Не закономерно отрывать эту часть ее литературного наследия от остального контекста — лирики и поэм. У Марины Цветаевой, как у всякого настоящего поэта, признаки жанра сами собою отодвигаются куда-то на второй, а то и на десятый план. Что бы ни писала она, все написанное звучит в одном ключе. Она упорно беспечно и легко продолжала свой путь, продолжала — самое себя.

Таким образом, столкновения между лирикой и драматургией, внутреннего спора между ними, у Марины Цветаевой предполагать незачем.

В лирике Марины Цветаевой, начиная с самых ранних стихов, проступают зачатки драматургической ткани: конфликтная сущность замысла, стремление к передаче характерных особенностей той или другой речи, ведение

диалога. Как шло и откуда возникло развитие этих мерцающих, проступающих то тут, то там знаков и признаков? Личинка и — личность!

Каждая юность по-своему загадочна. Она сама ищет свой закон и сама же утверждает его в дальнейшем. В этом и состоит **содержание** юности. Для будущих исследователей остаются едва заметные пунктиры сигналов об опасных поворотах, подъемах и спусках ничем не застрахованной дороги. Может быть, они только подразумеваются где-то позади текста или в подтексте. Налицо — живая непредвиденность роста, судьбы, случая, — налицо **увлечения...**

В отрочестве увлечения Марины Цветаевой были разными и противоречивыми. Очень рано в ее внутренний мир вошла музыкальная стихия, не определимая словами и не нуждающаяся в словах мощь музыки: «радость-страдание». То было влияние рано умершей матери, прекрасной музыкантши-пианистки. Учась в школах Швейцарии и Германии, Марина легко осваивала иностранные языки. Французский и немецкий дались ей шутя и играючи. С отрочества читала она много и запоем — сначала решительно все книги, какие только попадались под руку. Постепенно образовался выбор. Тогда ее личным духовным хозяйством завладел мировой романтизм. Надолго он стал привычным для нее климатом.

По молодости лет она не замечала разницы между первоисточниками романтизма и его поздними эпигонами. Одним из первых ее кумиров оказался французский поэт и драматург, популярный у нас в девятисотых годах века, Эдмон Ростан, автор эффектной стихотворной мелодрамы, посвященной несчастному сыну Наполеона, герцогу Рейхштадтскому. Московская школьница восторженно доверилась декламационным тирадам Ростана. Она перевела ростановскую мелодраму об «Орленке». Узнав, что существует другой русский перевод, сделанный Щепкиной-Куперник, она уничтожила черновик своего. Она познакомилась со знаменитой исполнительницей герцога Рейхштадтского, французской артисткой Сарой Бернар, гастролировавшей тогда в Москве. От детского увлечения остался след — стихи об Орленке.

И в этих стихах, и в других предранних (о генералах двенадцатого года, о героине детской повести — княжне Джавахе, о Марии Башкирцевой) — угадывается тяга к

перевоплощению, феномен, предшествующий всякой драматургии, бессознательное увлечение сценическими эффектами, неправдоподобно ярко освещенными сверху, да еще подсвеченными снизу рампой. Не стоит преувеличивать значение этих ранних признаков, но и пренебрегать ими тоже не стоит! Это был все тот же романтизм в его французском, патетически-декламационном варианте, — в самой доходчивой для юного возраста форме. В дальнейшем Марина Цветаева относилась к нему настороженно, не признавала «многословия страстей». Из всех французских романтиков ее любимцем остался Альфред Мюссе.

Ее ранняя лирика густо населена. Кого только не найдешь в этих прихотливо сменяющих друг друга коротких стихотворных повестях, притчах, новеллах, сценках, песнях! Тут и «вы, идущие мимо меня», то есть некий подразумеваемый человеческий сонм, который может стать и хором в трагедии, и зрительным залом в комедии, — и слепцы-калики перехожие, бредущие по старой Калужской дороге, — и Александр Блок, — и Анна Ахматова, — и солдаты Первой Мировой, — и Манон Леско со своим суженым Де Грие, — и Стенька Разин со своей Персияночкой, — и цыганы, цыганы, цыганы — во всем всеоружии их тайных и явных ремесел и страстей... Это странное разноголосное и разношерстное общество теснится на книжных страницах, переходя из строфы в строфу, из цикла в цикл, нигде надолго не задерживаясь, благодаря прихотливым и недолгим увлечениям автора, — но оно ищет места под солнцем, поет, пляшет, страдает, радуется. За всем этим стоит избыток молодого дарования, его богатый улов и добыча! Это тоже возможные зачатки будущего театра, разведчики новой для автора формы, наудачу высланные вперед.

А между тем где-то в переулке между Арбатом и Поварской появляется странный силуэт обольстительного «Комедианта», вполне достоверный:

Я помню ночь на склоне ноября.
Туман и дождь. При свете фонаря
Ваш нежный лик, сомнительный и странный,
По-диккенсовски тусклый и туманный...

Так появляется еще один гость, собеседник и спутник молодой женщины. Как и остальные, он изображен «ту-

манно», и это роднит его с самим автором. Появившись в осеннем тумане, он и расплывается в нем, в ночной Москве двадцатых годов бесследно. Впрочем, «след» все же остается, и еще какой! Не след, а **роль** его продолжается в иных, реальных очертаниях. У него появляются исторические и стилевые приметы:

Плащ, шаловливый как руно,
Плащ, преклоняющий колено,
Плащ, уверяющий: темно!
Гудки дозора. — Рокот Сены.
Плащ Казановы. Плащ Лозена.
Антуанетты домино...

Так прозвучал пролог к пьесам, которые вскоре действительно были написаны. Уже названы по именам их герои. Остается поднять занавес.

Чтобы не было сомнений, откуда и каким волшебством возникли эти сказки о конце восемнадцатого века, — еще одна строфа, самая характерная для тогдашней Марины Цветаевой, да и для всей тогдашней эпохи.

Но вот — как черт из черных чащ,
Плащ-чернокнижник, вихорь-плащ,
Плащ — вороном над стаей пестрой
Великосветских мотыльков,
Плащ цвета времени и снов,
Плащ кавалера Калиостро.

Одного только имени Калиостро не хватало в коротком перечне предыдущей строфы, чтобы все встало на место и подтвердило романтическое происхождение этой «пестрой стаи». Этим определяются будущие замыслы и их воплощения. Они отделяются от породившей их лирической стихии, поселяются в своей эпохе, в своем Париже, а впрочем, и где попало! Правда, самого Калиостро не оказалось в этой компании, но он подразумевается рядом, за кулисами, со всеми приемами своего шарлатанства и со всеми предсказаниями неизбежного трагического конца «великосветских мотыльков», изображенных молодым драматургом.

Во всяком случае, плащ Калиостро — «плащ цвета времени и снов» — стал как бы эпиграфом к этим пьесам, к их атмосфере.

Марина Цветаева назвала «Конец Казановы» **драматическим этюдом.** Она могла бы назвать так же и осталь-

ные пьесы, следуя за Пушкиным. Пушкин назвал свои маленькие трагедии **«драматическими изучениями»**: так перевел он французское слово, еще не привившееся у нас в ту пору: etudes, перевел дословно точно, вернув термину первоначальный и основной в языке смысл. Работа Марины Цветаевой шла в том же, пушкинском направлении. Она **изучала**, пробуя на слух, на ощупь, на вес, драматическую структуру, ее условный характер, как правила новой для нее **игры**.

Диалог развивается у нее в непрерывном движении, ничем не отяжеленный. Ничто не отвлекает говорящих от дела, ничто не замедляет темпа. Пружина действия работает безотказно, она тугая. Переброска реплик ловка и ограничена необходимым. Это действительно **сцена**, целиком обращенная к зрителям, — ради вовлечения в свой условный мир «хитрецов породы Фомы неверного», о которых с таким надменным пренебрежением отзывался дебютирующий драматург. На поверку выходит, что он угождает этому Фоме.

Но как же случилось, что содержанием своих ранних пьес Марина Цветаева выбрала обстановку и события конца восемнадцатого века во Франции? В силу каких авторских пристрастий в этих пьесах любит, философствует о любви и прощается с любовью французская знать накануне и в разгар революционной грозы? Почему, наконец, в центре замысла два знаменитых авантюриста и обольстителя женских сердец, Казанова и Лозен? Что значил для автора этот выбор?

В обстановке предшествующих лет русской культуры и русского искусства обнаруживаются некоторые черты, подводившие поэта к такому выбору.

В девятисотых и в начале десятых годов века среди русских символистов, и особенно среди художников группы Мира искусства, существовало устойчивое увлечение восемнадцатым веком, стилем рококо, внешними формами галантной жизни, изящной, пустой, легкомысленной. Поэты и художники не стремились что-либо воскресить и оживить, — наоборот, те и другие усердно и по-своему принципиально утверждали **мертвенность** этого мира. На картинах художников, — Бенуа, Сомова, Судейкина, — это была мертвенность позы и жеста. В лирике поэтов — Кузмина и Андрея Белого — мертвенность искусственного и условного языка. Многое в практике условно сти-

лизационного театра той эпохи соответствовало тому же веянию и той же моде.

Жизненность и душевное здоровье Марины Цветаевой диаметрально противоположны декадансу во всех его видах. Она не стилизатор, не дегустатор старинных безделушек. Прошлое живет для нее не благодаря завиткам рококо, не в пудреных париках, а скорее уж вопреки им. Прежде всего — в перекличке с собственной жизнью автора. Марина Цветаева могла отправляться от опыта Сомова или Кузмина с тем, чтобы преодолеть тот и другой.

Но рядом с Борисоглебским переулком гудела бурная эпоха революционного переворота. Русское дворянство и русское купечество сходили с исторической сцены. Как всегда случается в такие времена, оба обреченных класса искали для себя аналогии и находили их в Париже девяносто третьего и девяносто четвертого годов. Недаром московская улица в те дни распевала внезапно родившуюся и сразу ставшую популярной модную песенку о том, что «аристократами полна Консьержери...». Это поветрие схлынуло так же быстро, как и возникло. Но оно было характерным.

Марине Цветаевой не нужна и не к лицу такая злободневность. Политические аналогии не могли увлечь ее. Ее пьесы движутся в иных направлениях. Они написаны в музыкальном ключе. Но забывать об улице тех лет тоже не следует. В маленькой комнате на верхотурке дома в Борисоглебском переулке искусство рождалось, как ему положено от века, из жизни, а жизнь являлась как сложный и хитрый сплав, — ей это тоже положено от века!

Но что же представлял из себя ключ, о котором сказано выше?

Это любовь. «Поединок роковой» двух одинаково одаренных и бесконечно разных существ. Их разделяет судьба — жизненная дорога — возраст — национальность — социальное положение. Соединяет прихоть случая. Марина Цветаева верна не только своему юному возрасту, собственной природной беспечности, — тут есть и большее: она угадала сущность бурной эпохи.

Среди ее ранних пьес две наиболее показательны. Они с наибольшей полнотой и яркостью выражают замысел автора, тенденцию его развития. Эти пьесы — «Фортуна» и «Феникс».

Первая из них посвящена герцогу Лозену.

Арман-Луи де Гонто герцог Лозен — фигура исторически достоверная. Промотав в одном из привилегированных королевских полков свое состояние, юный герцог вынужден был бежать в Америку, сражался под знаменами Лафайета за независимость американцев. По возвращении во Францию он вовлечен в бурный вихорь назревающих политических событий, избран в 1789 году в Генеральные Штаты, сторонник третьего сословия, в дальнейшем служит в республиканских армиях, в Северной и Рейнской. В 1794 году обвинен в измене и гильотинирован.

В этой пьесе Марина Цветаева действительно решает этюд, чтобы по-пушкински придать «перстам послушную, сухую беглость». Герой показан четыре раза в четырех коротких картинах: сначала — в колыбели, потом в двух смежных картинах — в расцвете красоты, успеха, всяческой удачливости, и в четвертый раз накануне своей гибели на гильотине. По-настоящему автор занят только одним этим вольным пролетом сквозь время — сквозь историю и сквозь биографию, — в сущности обгоняет и ту и другую; ради трагического конца, ради последних слов Лозена, транспонирующих мысль автора:

А ровно в шесть за мной придут, и будет
На Гревской площади всеславно, всенародно,
Перед лицом Парижа и вселенной,
В лице Лозена обезглавлен век.

И далее, непосредственно перед самой развязкой:

Чума ума
Свела умы
С последнего ума.
Где здесь Восход
И где Закат?
Смерч мчит, миры крутя.
Не только головы, дитя,
Дитя, миры летят.
Кто подсудимый? Кто судья?
Кто здесь казнимый, кто палач?
Где жизнь, где смерть,
Где кровь, где грязь,
Где вор, где князь?
Где ты, где я?
— Ах, легче дыма жизнь сия.
И потому, Любовь моя,
Не плачь, не плачь, не плачь!

Вот уже нож доктора Гильотена сработал безотказно, а своевольный вихорь самораскрытия несет поэта дальше.

В другой из пьес, в «Фениксе», дело поэта и драматурга значительно усложнилось, поскольку Казанова у Марины Цветаевой — это прежде всего роль, характер, существо, нагруженное прошлым.

Джакомо Казанова тоже личность характерная для своего времени.

Он родился в Венеции в 1725 году, прожил долгую, чрезвычайно бурную, блестящую, полную разнообразных приключений жизнь, исколесил всю Европу в поисках богатства и успеха, был солдатом, музыкантом, поэтом, кабалистом, алхимиком, библиотекарем, одно время числился тайным агентом инквизиции, не однажды сидел в тюрьмах, фантастически смело бежал из знаменитой «свинцовой» тюрьмы в родном своем городе Венеции, находился в деятельной переписке с Вольтером, Фридрихом Вторым, Суворовым, Екатериной Второй. Мелькали столицы Европы, Неаполь и Париж, Константинополь и Берлин, Вена и Петербург, мелькали профессии, любовные встречи, дуэли на шпагах и пистолетах, авантюры и спекуляции. На склоне лет, семидесятилетним стариком, Казанова, как это показано в пьесе у Цветаевой, очутился приживалом в чешском замке у знатного покровителя. В своих многотомных знаменитых мемуарах Казанова безудержно и не слишком пристойно распространяется о бесчисленных любовных приключениях, сверх того, дает проницательные характеристики многим встреченным им людям, трезво оценивает события эпохи. Ему принадлежат также поэтические и музыкальные произведения на итальянском и французском языках.

Итак, Казанова у Марины Цветаевой — это прежде всего роль, характер. Он старик, за плечами которого вся жизнь. Бедный приживал, окруженный грубой челядью хозяина, его гостями, которые немногим отличаются от дворни, Казанова не только стар и старомоден, он немощен, забывчив, по-старчески неряшлив. Он невольно играет шутовскую роль и сам это чувствует. В атмосферу легкомыслия и легких нравов вторгается горькая жизненная правда. У Казановы и рубашек всего пяток, да и те в лохмотьях, и умственные силы на исходе. Дурачье в замке, среди которого не последнюю роль играет бездарный поэт-лизоблюд, ловкий рифмач, безжа-

лостно и неприлично издевается над стариком. У Казановы не хватает ни находчивости, ни иронии, чтобы вовремя противостоять заговору ничтожеств.

Его последний жест нелеп и трогателен. Его бегство из жестокого замка в Новогоднюю метельную ночь, к тому же еще в последнюю ночь века, — это действительно трагическое событие, — конец эпохи в лице ее понятного символа.

Попади эта пьеса в руки талантливого, умного и смелого режиссера, а главное — попади эта роль в руки такого же артиста, — и замысел поэта чудесно оживет, оживут новогодние свечи в убогой комнате угрюмого замка, оживет прелестная фигурка пятнадцатилетней девочки, влюбленной в героя и являющейся в самом конце на радость ему и на горе!

Еще одна пьеса, «Приключение», разрослась на пять картин, между четвертой и пятой прошло ни много ни мало — тринадцать лет. Протагонисты пьесы, и он и она, до известной степени обрисованы в деталях и индивидуальных чертах, — особенно — **он.** Это все тот же Казанова, сначала двадцатитрехлетний юноша, а в последней картине зрелый человек во цвете физических и духовных сил. Марина Цветаева использовала здесь намек в его мемуарах на встречу с женщиной, которую он, дескать, так и не забыл в течение всей последующей жизни. Таким образом, и этому пожирателю женских сердец, беспамятному обольстителю всех и всяческих красавиц, для которого не существует ни верности, ни чести, ни прошлого, даже ему была суждена в жизни таинственная встреча с незнакомкой. Автор характеризует ее в перечне действующих лиц, как «лунный лед». Эта встреча запомнилась Казанове навсегда. И все идет, как у Гофмана и других немецких романтиков, нарочито облеченное в тот же «лунный лед» иносказания и недосказанного.

Душевное здоровье и здравый смысл автора дают в этой пьесе знать о себе неожиданно и характерно! В последней картине пьесы, через тринадцать лет после завершения романтических эпизодов, погода наконец проясняется. В ту же, что и тринадцать лет назад, гостиничную комнату «входят — веселой уличной бурей — Казанова и его тысяча первая подруга».

Достаточно одной этой «тысяча первой», чтобы назвать

Марину Цветаеву блестящим и оригинальным драматургом. Это ее поучительная победа. Она стоит Лизы Грибоедова. Семнадцатилетняя уличная голодная девчонка, назвавшая себя для краткости «Мими», дитя народа или исчадье ада, со всем своим невоздержанным аппетитом (еще бы, — сколько времени не ела!) и еще более невоздержанным языком, — не только живой образ, схваченный в рельефной и очаровательной лепке, но и стремительная роль, о которой может только мечтать молодая одаренная артистка, если у нее наличествуют воображение и смелость!

В те годы крылатое и легкое шло от всего облика Марины Цветаевой. Она была полна пушкинской «внутренней свободы» — в непрестанном устремлении, бессонная, смелая. По-настоящему любила она — не себя, а свою речь, свое слово, свой труд. Но и чужое слово любила бескорыстно и готова была трубить в честь чужой удачи в самые золотые трубы. Это прекрасное чувство товарищества было признаком высокого артистизма, скорее всего свойственного людям театра.

Внезапно Марина Цветаева исчезла с московского горизонта. В скором времени мы узнали, что она за рубежом.

Но мне была суждена еще одна встреча с нею — на чужбине, на жизненном перепутье, встреча случайная и короткая. В 1928 году в Париже, во время гастролей Театра имени Вахтангова, я был у Марины Ивановны в знаменитом предместье Медон, в том самом, где за четыре века до нас служил священником Франсуа Рабле, в доме, который своей неприкаянной бедностью очень напоминал ее жилье в Борисоглебском переулке.

Рядом с Мариной был ее муж, рано поседевший красавец, Сергей Яковлевич Эфрон, дочка Ариадна, подросток. Был еще толстенький мальчик трех лет, Мур... Только что вышла книга Марины Цветаевой «После России», в которой так явственно обозначилось ее одиночество в эмиграции. Уже были написаны и поэма «Крысолов», и две античные трагедии.

Все существо Марины дышало кроткой семейственностью — мужем, двумя детьми, бедным домом, увитым виноградом и плющом.

В каком-то случайном кафе на бульваре Сен-Мишель, за стаканчиком «чензаносек» (ее выбор) о прошлом мы совсем не вспоминали, а о Москве, о России она избегала много распространяться, — ей это было явно тяжело. Мы прощались наспех, на чужом, людном, бешеном перекрестке, без мысли о будущей встрече, без надежды на встречу.

Тогда, в 1928 году, узнав ее новые вещи, читая и перечитывая подаренную мне книгу «После России», я впервые понял, почувствовал, оценил значение и место Марины Цветаевой в русской поэзии. Все оказалось неожиданно и чудесно выросшим — впервые с такой силой звучащее в родном языке. Заново раскрылась для меня и ранняя лирика Марины Цветаевой.

Трагический парадокс ее судьбы заключался в том, что чем горше было ее неприкаянное одиночество, тем выше вырастала она как поэт — ровесница Маяковского и Пастернака, прямая наследница Александра Блока.

И когда в последующие годы, случалось, в Москву долетал ее заклинающий голос, он звучал с гипнотической силой, возбуждал сочувствие, сострадание, сорадование. Пускай далеко не часто долетал он, пускай очень немногим довелось тогда прочесть и оценить стихи Марины Цветаевой, — дело, в сущности, от того не меняется! Как бы там ни было, но возвращение прекрасного поэта на родину началось уже тогда. Оно было решено бесповоротно ее собственной тоской по родине. И если сегодня это возвращение выражается в сорока тысячах экземпляров ее книги, уже разошедшихся по родной стране, — это означает, что в тридцатых годах обозначилось явление, обреченное на жизнь и на бессмертие.

У каждого искреннего и глубокого поэта существует свой образ пространства и времени, свое стихийное и органическое чувство этих двух первоначальных феноменов познания мира и самосознания. «Зимняя дорога» и «Телега жизни» Пушкина и «кремнистый путь», блещущий «сквозь туман», у Лермонтова — это образы разные, но они внятно, объемно и рельефно говорят о значении дороги в скитальческой жизни обоих великих поэтов:

Ямщик лихой, седое время,
Везет, не слезет с облучка!

Счеты Марины Цветаевой с пространством и временем прежде всего нелегки. Чем старше становилась она, чем горше складывалась ее эмигрантская жизнь, тем ярче и резче проступает в ее лирике мощный образ навсегда утерянной, никогда не достижимой дали, образ времени, его роковой необратимости.

Мне кажется, именно отсюда следует начинать разговор об этой поэзии, чтобы понять ее значение.

Зрелое творчество Марины Цветаевой поражает широко распахнутым кругозором, грандиозной протяженностью, пространственной и временной:

Поэт — издалека заводит речь.
Поэта — далеко уводит речь.

Это двустишие может стоять эпиграфом ко всему, что она сделала в поэзии и в языке. Перед нею всегда **дорога**, идущая «издалека» и ведущая «далеко», а за этими двумя любимыми ею наречиями предполагается пространство, раскрытое настежь, — настолько широкое, что у поэта раз навсегда захватило дыхание: «рас-стояние: версты, мили...», «рас-стояние: версты, дали». Вот припев этой лирики начиная с конца двадцатых годов и дальше. Если говорить о буквальном, биографическом смысле, не скрываемом и самой Мариной, то припев означает вынужденную, слишком затянувшуюся, давно уже ставшую невыносимой разлуку с родиной. Да, таков буквальный смысл. Но оказывается, что буквального недостаточно! Потому что его оспаривает не кто иной, как сам автор, сама Марина — москвичка 1916 года:

Мне и тогда на земле
Не было места,
Мне и тогда на земле
Всюду был дом...

Чувство огромного пространства, принадлежащего (или не принадлежащего) поэту, сопровождало Марину Цветаеву всю жизнь, всю молодость. Эмиграция конкретизировала это чувство, обострила его сознанием утраты родины. Лирический восторг с годами улетучился безвозвратно. Он превратился в лирическое отчаяние:

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про-о-стите...

И дальше в том же замечательном цикле «Провода» (1923):

О, по каким морям и городам
Тебя искать? (Незримого — незрячей!)
Я про́воды вверяю провода́м
И в телеграфный столб упершись —
плачу.

Так, без начала и без конца, в разных модуляциях, в разных ритмах и вариантах, движется в лирике Марины тех лет основное для нее чувство-заклинание: «Гудят моей высокой тяги лирические провода», «Мои неизданные вздохи, моя неистовая страсть...

Вне телеграмм (простых и срочных
Штампованностей постоянств!)
Весною стоков водосточных
И проволокою пространств».

Пространственной широте соответствует **временная** — мощное чувство времени.

Марина Цветаева на редкость памятлива, недаром ее сознание так перегружено ассоциативными связями — тем, что в литературоведении обыкновенно называется «реминисценциями»: история, сказка, миф, образ чужого, издавна полюбленного творчества. Она по первому сигналу замысла легко раздвигала стены любого своего жилья, чтобы принять любых гостей издалека. Она чувствовала себя как дома и в античном мифе, и в библейском предании, и в шекспировской трагедии, и в немецкой народной сказке, а в музыке Бетховена, Моцарта, Баха — с особой свободой. Орфей и Эвридика, Гамлет и Офелия, Соломон и Суламифь, Крысолов в готическом городке, Байрон, Казанова — длинная вереница этих обжитых в мировом искусстве образов заново очеловечена и осердечена у нее. Все здесь пошло в ее плавильный горн — и богатая кладовая памяти, и книжка, прочитанная еще в детстве, и зоркость, и музыкальный слух, и всегда бодрствующий юмор, и великолепное умение сталкивать лбами эпохи и стили.

Казалось бы, единственная функция этого сложного сплава — на свой лад комментировать личную исповедь поэта. Так нет же! На этот раз дело обстоит не только серьезнее, но и веселее... Присутствие такого количества

гостей — выход для Марины Цветаевой из одиночества, выход к новым замыслам и свершениям — на балаганные подмостки. Лирический поэт превратился в драматурга. Марине было бы невтерпеж скучно без этих жданных и нежданных, знакомцев и незнакомцев. И если бы, цитируя Гоголя, мы спросили у нее: «Уж не женихи ли? С которых сторон понабрали ворон?» — Марина ответила бы в лад и кстати: «Тут тебе ворон нет, всё честные люди».

Поэт потому и поэт, а не кто-либо иной, что одним прикосновением он убивает любую пресловутую «книжность» и воскрешает любых мертвецов. Эта старинная азбучная истина в случае Марины Цветаевой нашла сильное подтверждение.

В ее лирике неожиданно проступают новые, отдельные признаки сценизма. Марина Цветаева по-своему как бы проигрывает или переигрывает несколько ролей мирового репертуара, — Федру, библейских героинь, Эвридику рядом с Орфеем, наконец, Офелию. Такие или схожие стихи бывали у многих до и после Цветаевой поэтов. Но Марина строит стихи, как драматическая артистка, она договаривает за своих героинь то, о чем умолчали Софокл, Расин, Шекспир. Она берет на себя еще одну неожиданную роль — гамлетовской совести. Так возникло единственное в своем роде стихотворение, маленькая (всего в четырнадцать строк) драма-диалог, которая могла бы уместиться целиком внутри сцены на кладбище в шекспировской трагедии:

На дне она, где ил
И водоросли... Спать в них
Ушла, но сна и там нет.
Но я ее любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут...
— Гамлет!
На дне она, где ил.
Ил! И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
— Но я ее любил,
Как сорок тысяч...
— Меньше
Все ж, чем один любовник.
На дне она, где ил...
Но я ее...
— Любил?

Вершиной ее зрелого творчества была, конечно, поэма «Крысолов». Наивная немецкая сказка обернулась самым нешуточным образом! Поэма сложна и по замыслу, и по заключенным в ней разнородным элементам — психологическим, стилевым, сюжетным и прочим. Первый ее слой — сатира, зеркало «бессмертной пошлости людской», — то, на чем росла, воспиталась и чем вправе гордиться со времен Гоголя русская литература. Цветаева раскрывает миры пошлости с веселым самообладанием, которое трудно было предполагать у этого субъективного художника.

Положительно, она была в ударе, когда с таким явным удовольствием меняла кисточку акварелиста на иглу гравера, добродушную усмешку на злую: живописала суды-пересуды гаммельнских кумушек на рынке, воспроизводила их разнобойные, крикливые, придурковатые реплики, а вслед за тем ратушу и скаредный торг мещанских законников и пройдох с Крысоловом. Все это схвачено — в пестроте и чересполосице, в полном правдоподобии житейских дрязг: угадано самодовольство мещанства, знать не знающего о том, что его подслушали и подглядели. Внутри поэмы две эти сатирические главы представляют собою театр марионеток, и можно надеяться, что они действительно дождутся подходящей сцены, не обязательно кукольной!

Мещанскому миру противостоит главный герой повествования — сказочный Крысолов, флейтист, странник, бродяга. Марина Цветаева обрисовала свой любимый образ с особой задушевностью. Можно полагать, что она придала ему некоторые собственные черты. Ее Крысолов — живое воплощение музыки, ее силы и тайны, основательно забытой людьми, еще один Орфей! Сама музыка в поэме является не только творческой, но и революционной силой истории. Недаром она сулит гаммельнцам неисчислимые бедствия. Недаром эти последние так испугались за свой немудреный уют. Да и было чего пугаться — они потеряли своих детей.

Но в поэме действует еще одна сила — крысы. С ними дело обстоит еще серьезнее, еще многозначнее. У этих тварей, отъевшихся на гаммельнской гастрономии, существует свое, забытое ими, голодное, чуть ли не героическое прошлое. Колдовская флейта Крысолова вернула им память, а вместе с нею и отвагу, и удаль, и хищ-

ные инстинкты. В этой части — центральный нерв замысла.

Как всякое истинное создание искусства, поэма «Крысолов» не укладывается в какое-либо двух- или трехмерное толкование. Ее высокое музыкальное начало перебивается, оспаривается, снимается авторской иронией. В туго и хитро сплетенной диалектической ткани автор охотно делает прорехи, чтобы ворваться в свое повествование в качестве современного публициста.

Но главное в другом: все это пестрое многообразие глав, кусков, интонационных противоречий, как никогда у этого сильного поэта, подчинено упоительному ритму, который отпраздновал здесь одну из самых своих бесспорных побед. Так и должно было случиться в поэме, которая посвящена музыке и музыканту!

В те времена, когда заканчивалась работа над «Крысоловом», Марина Цветаева была в разгаре работы над своей первой трагедией — «Ариадной». Предстояла работа над второй трагедией, «Федрой», и таким образом весь цикл цветаевской драматургии был близок к завершению.

Обе эти античные трагедии связаны между собою не только стилем, но и сюжетом. У них общий герой — Тезей, победитель Минотавра на Крите. Ариадна — первая обрученная с ним невеста, так и не ставшая женой герою, похищенная у него богом Дионисом. Федра — последняя жена Тезея. Ее гибель, так же как гибель ее пасынка, сына Тезея, Ипполита, — есть развязка давнишней запутанной распри героев и полубогов, последнее звено в сложно разветвленном мифе.

Опыт Марины Цветаевой в области античной трагедии не только противостоит всему ее предшествовавшему творческому развитию, но, в сущности, мало с ним связан. В двух этих трагедиях она перестала быть **лириком.** Напрасно искать ее личность, ее внутренний духовный мир в этих созданиях. Напрасно искать отражение современности, окружавшей автора. Ничего этого нет и в помине.

Марина Цветаева не только не сдвинула основ античного мифа, не истолковала их заново, не модернизировала, но она разглядела в них и угадала наиболее архаическое, первобытное ядро, — **прамиф.** Странно сказать, но ее трагедии намного старше Софокла и тем более Еври-

пида, и разве только Эсхил мог бы с нею состязаться возрастом. Марина Цветаева возвратила самый жанр трагедии к первоисточнику, о котором современные европейцы могут судить по раскопкам на Кипре, по обломкам пергамского фриза.

Образ эпохи и среды, изображенной в трагедиях русского поэта двадцатого века, — это не цветущая афинская демократия Перикла, Софокла и Фидия, не гавань Пирея, под отвесным жгучим солнцем Средиземноморья, а нечто совсем иное, чего и не разглядишь за дальностью расстояния, в сумерках недостоверных преданий: дорические приземистые колонны без капителей, грубо врубленные в каменистую почву Аттики. На том месте, где когда-нибудь вырастет белоснежный мрамор Акрополя, — только что заложен заштатным царьком Эгеем деревянный Кремль для его будущей столицы — Афин. Среди охотников и пастухов, которым еще предстоит когда-нибудь называться вольными гражданами афинской республики и зверски покорить себе окрестные племена с их деревянными полисами, среди этой разношерстной толпы разгуливает ничем не примечательный чужестранец, причаливший сюда на грубом челноке с одним щербатым веслом. Разве догадаешься, глядя на эти мокрые, серо-зеленые, спутанные космы, на узловатые, в желтых желваках руки незнакомца, что перед тобою сам владыка могучей морской пены, бог Посейдон!

Так выглядит завязка первой трагедии Цветаевой, о царевне Ариадне. Чем дальше углубляешься в ее сумрачный архаический лес, тем больше признаков первобытной, довременной сказки. На острове Крит, в лабиринте, построенном мощными руками старика Дедала, скрывается и грозит всему живому Минотавр, чудовище, получеловек, полубык, охочий до свежего мяса человеческой юности. Царевна Ариадна, как полагается в сказке, с первого взгляда полюбила чудо-богатыря, славного победителя Минотавра — Тезея. Вот уже острогрудый корабль Тезея режет зеленые волны того моря, которое еще будет названо Эгейским по имени Тезеева отца, и сам Тезей увозит к себе домой знатную добычу, красавицу царевну. Но недолго ему радоваться.

Не суждено Тезею стать мужем Ариадны. На его пути вырастает мощный соперник, бог Дионис-Вакх, в честь и во славу которого происходили в глубокой древности

Элевсинские таинства — колыбель и прародина эллинской трагедии, священные игрища Вакховых козлов-сатиров, знаменующие смерть и воскрешение бога земной радости, Диониса.

Конечно, Тезею, будь он трижды героем и семижды победителем Минотавра, несдобровать в поединке с богом!

Кто же он такой и что означает в поэтике самой Цветаевой — этот «грозный сын Семелы, вдохновения грозный бог»?

Сколько гадали и сколько напутали о нем европейские знатоки античности, начиная Фридрихом Ницше и кончая русским поэтом-символистом Вячеславом Ивановым! И вот он утвержден в новом своем воплощении, — на этот раз не в теории, как у Ницше и Вячеслава Иванова, а в живой поэтической речи:

Тот, которого душу пьете
В хороводах и на холмах,
С злыми каторжниками плоти
Бог братающийся в боях,
Верховод громового хора —
Все, возжаждавшие, сюда!
Одаряющий без разбора
И стирающий без следа...

Еще немалое число прекрасных строк и строф подарила Марина Цветаева этому богу.

Следует вспомнить, что согласно Ницше сама греческая трагедия родилась в борьбе двух противоположных и взаимосвязанных начал, воплощенных в двух богах эллинского пантеона: с одной стороны — бог строя, лада и гармонии, предводитель муз, Феб-Аполлон-Мусагет, с другой — Вакх-Дионис, носитель разлада, дисгармонии, смуты, темной музыкальной стихии, как некоего материнского лона всякого искусства, всякого вдохновения-опьянения. Диалектика ницшеанского рассуждения ясна. В свое время она очень многое значила в философии европейского искусства, в эстетическом воспитании нескольких поколений поэтов, музыкантов и художников, среди них Ибсен и Блок, Вагнер и Скрябин.

Вакх-Дионис у Марины Цветаевой причастен к ницшеанской концепции. Отсюда сложность его образа в трагедии, его смутная, «романтическая» привлекательность,

неожиданно роднящая этого архаического бога с «кавалерами» ранней драматургии того же автора.

Спор Тезея с Вакхом за обладание женщиной, вся эта поэтическая сцена является вершиной драматургии Марины Цветаевой. Здесь воочию видишь, как далеко ушла она от своих ранних пьес, как остро научилась владеть диалогом, как изобретательна в этой живой, тут же рождающейся диалектике спора. Искусство Марины и в том, что каждая реплика точно умещается в двустишии, каждая рифмуется со своей парой.

Победа бога в споре обеспечена заранее и предугадана тем, что он бог. Дело драматурга — убедительно раскрыть эту необходимость в самом действии, не торопя развязки, — показать, как именно, каким неизбежным путем, посредством какой неотразимой для простого человека логики приходит сам человек к выводу о необходимости уступить в споре, — да еще в каком споре — уступить жену! И это тем более трудно, что драматург заранее завоевал симпатии зрителей к человеку, а не к богу.

Во второй своей античной трагедии Марина Цветаева с еще большей уверенностью распоряжается в мире тех же темных первобытных страстей. Любовь Федры к своему пасынку, сила, влекущая зрелую женщину к измене мужу с отроком, — все это само по себе проще и обнаженнее, нежели ядро сюжета в «Ариадне». И если в новой «Федре» нет особых открытий по сравнению с «Ариадной», нет и вершин, сколько-нибудь приближающихся к той, которая была здесь продемонстрирована, то сама эта трагедия в целом тоже поражает мрачной архаикой.

Лесные дебри, заповедник Ипполитовой охотничьей дружины, светелка Федры, молодой жены старика Тезея, где настоящей хозяйкой оказывается не царица, а ее древняя как время кормилица, колдунья и сводня, — все это дышит незапамятной древностью, первозданным, диким бытом, еще более диким, чем мир «Ариадны». Не только «Федра» Расина, но и «Ипполит» Софокла моложе трагедии Марины Цветаевой на два-три тысячелетия.

С первой же строфы хора, открывающего трагедию, вступает в бой ее архаика. Лирика Цветаевой всегда была богата хоровым многоголосием, инструментовкой

дифирамба. Здесь дифирамб празднует свои именины. Отроки-лучники, дружинники царского сына славят свою покровительницу, такую же девственницу, как они, легконогую богиню, охотницу Артемиду-Диану. Марина Цветаева очень далека от того, чтобы имитировать античную метрику и ритм, несвойственный нашему языку. Зато она с поразительной свободой и уверенностью создает их русское подобие: в ею же самой придуманной сложной строфе, с перекличкой звонких рифм (невозможных у античного поэта!), дающих впечатление задыхающегося ритма погони и обгона, впечатление лесного эха, вольной удали и отваги:

Хвала Артемиде за брод, за брег,
За — до задыханья быстрый бег
Вдоль лиственного ущелья!
Весеннею водобежью шумишь!
Хвала Артемиде за чувств и мышц
Веселье!

У каждой такой строфы своя антистрофа, как полагается в трагедии, а всех их пять, — это слишком много для сцены (любой!), это тщетное богатство, которое невозможно использовать в каком бы то ни было современном театре, но нельзя не быть благодарным за него поэту. Здесь каждая согласная на весу, каждая гласная удлинена свистом ветра в ушах, — вот стихия, раскованная, освобожденная от вековых, роковых и любых других условностей быта, веры, суда и пересуда!.. «С не поспевающей за коленом тканью» — «С не поспевающей за движением тенью...» Это редчайший случай в мировом искусстве. Все равно — случай удачи или неудачи, разве дело в том, чтобы когда-нибудь или где-нибудь, на той или другой, классической, реалистической, кубистской или сюрреалистической сцене прозвучало это великолепие нашего живого языка! Нет, дело отнюдь не в этом! Но этот случай необходимо хотя бы в статье, рядом с ее жалкой прозой, продемонстрировать с наибольшей полнотой:

Время, сдайся, и пена, кань!
Не догонит колена ткань.
Посрамленное, сядь на пень!
Не догонит движенья тень.
Против времени будем гнуть.
Не догонит дыханья — грудь.
Против времени будем гнать.
Не догонит затылка — прядь,

Уха — эхо, поэта — век.
Не догонит оленя — бег
Артемиды...

Пускай русский поэт отдал эти пророческие строки античной сказке, — у него не было другого адреса, — но почему не взять их в дорогу и на вооружение сегодняшним и завтрашним космонавтам, еще больше заинтересованным в том, чтобы перегнать время! Во всяком случае, **свой** звук и **свой** отзвук эти строки и их автор уже перегнали на сорок лет, — можно надеяться, перегонят и на сто, а то и больше.

Итак — «не чту театра, не тянусь к театру, не считаюсь с театром... сущность поэта — верить на слово...».

Слова поэта, процитированные во второй раз, не нуждаются в новом, втором опровержении. Может быть, и не нуждаются, — но что делать, если они все-таки **звучат!** Как упрек. Как горькое признание своей неудачи, незадачливости в театре, внутри театра.

Разве трудно разглядеть в них личную обиду, досаду, — дескать, не сошлись мы характерами с театром, — я, ничем не защищенная единица, а он, громада, коллектив весельчаков и полуночников. Я, наивная по всем законам моего наивного искусства, — и он, премудрый практик, орудующий холстом и тесом декораций и тысячами вольт софитов и рампы.

Но не так легко, не так просто расстаться с этим взвихренным женским монологом навзрыд — на какой сцене в багровых отсветах костров и пожарищ продолжается эта старая трагедия? Какая простоволосая героиня протянула оттуда — сюда горячие руки:

Сновиденными зарослями (в высоком
Зале — оторопь разлилась)
Я скрываю героя в борьбе с Роком,
Место действия — и — час...

. . . .

...Ложи, в слезы! В набат, ярус!
Срок, исполнься! Герой, будь!
Ходит занавес — как — парус,
Ходит занавес — как — грудь.

. . . .

Нате! Рвите! Глядите! Течет, не так ли?
Заготавливайте — чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян)...

И обе античные трагедии и «Крысолов» по-своему характеризуют мощное чувство времени у Марины Цветаевой. Я продолжаю настаивать на том, что **пространство и время** суть первоначальные, важнейшие феномены поэтического познания мира и поэтического самосознания. Здесь, на этом плацдарме, происходит бой между художником и ученым, между музыкантом и математиком. Следует прибавить, что для поэта чувство времени по преимуществу **историческое** чувство, оно равносильно памятливости и заботливости обо всей человеческой культуре. Бывают такие жизни, такие поэтические судьбы, когда именно отсюда возникает связь поэта с его собственной эпохой, с современниками, с современным ему обществом.

И все уже не мое, а наше,
И с миром утвердилась связь.

Нечто подобное произошло и с Мариной Цветаевой. Прикасаясь к мирам сказки и мифа, хлебнув этого стойкого, векового вина, она не расширила свой «культурный кругозор». О нет, совсем в другом, в более важном и серьезном отношении был ее рост как художника. Она новыми, свежими глазами оглянулась вокруг себя и зорче, острее, правильнее увидела европейскую **современность.** С нею это произошло сравнительно поздно, но все же произошло! Перелом был крутой и благотворный для сильного художника.

Личное вырастает у Марины широким обобщением — сознанием общего социального неблагополучия, царящего в мире. Замечательная по силе язвительности «Хвала богатым» — образец неистового сарказма, когда все приходится понимать в смысле, прямо противоположном буквальному, и читатель легко это угадывает. В поэзии Марины Цветаевой одна за другою возникают мрачные и горестные картины: пригородные кварталы, одинаковые во всех больших европейских городах: здесь живут бедняки, рабочие или безработные, — все равно; здесь идет вседневная и еженощная борьба за кусок хлеба и за крышу над головой.

Марину Цветаеву никак не назовешь жалостливой и сентиментальной. Скорее наоборот: картины ее жестки, угрюмы, угловаты, — разве можно забыть о том, что

поэту диктует собственный голод и холод, собственная долголетняя беда и отчаяние:

В надышанную сирость чайной
Картуз засаленный бредет.
Последняя труба окрайны
О праведности вопиет...

Или дальше:

Голос шахт и подвалов, —
Лбов на чахлом стебле! —
Голос сирых и малых,
Злых — и правых во зле:
Всех прокопченных, коих
Черт за корку купил!
Голос стоек и коек,
Рычагов и стропил...

Вечная беда всех пишущих о настоящей поэзии — цитаты! Если всегда грешно обрывать их на полуслове, на полустихе, то по отношению к Цветаевой этот грех особенно непростителен. Ее не оборвешь и на половине стихотворения — так свободна и естественна она в непрерывном движении стиха, в своем **голосоведении**, так плохо умещается она в любом своем отрывке.

Марина Цветаева не так уж далека от рыдающих анапестов и амфибрахиев Некрасова. Социальное содержание вошло в ее творчество неприкрыто, демонстративно, гордо: автор бережно и свято относится к чувствам, которые вызвали эти строки. В этом нерасторжимая связь поэта с временем и с неисчислимым человеческим сонмом, которому поэт служит.

Рассказ о поэзии Марины Цветаевой никак не может быть завершен, эта панорама кажется двухмерной и плоской до тех пор, пока не показана, не раскрыта женская сущность ее творчества. Может быть, с нее следовало даже начать, но и здесь не поздно.

Испокон веков женская сущность глубже и ярче всего проявляется в любовной лирике. Марина Цветаева не исключение. Ее поэзия на редкость богата в этом отношении. Любовь счастливая и несчастная, разделенная и отвергнутая, мимолетная и пожизненная, целомудренная и страстная, разлука, ревность, отчаяние, надежда — вся хроматическая гамма любовных взаимоотношений присутствует в книге. Все отразило ее чистое зеркало, обо всем пропело это чистое сопрано. Термин вокала привле-

чен сюда не случайно. Может быть, иной композитор и побоится сложных синтаксических ходов Марины Цветаевой, ее напряженного словаря, но его боязнь напрасна. Потому что эта любовная лирика прежде всего музыкальна, одна из самых музыкальных в русской поэзии.

О чем бы ни писала, ни говорила Марина Цветаева, где-то рядом с темой первого плана подразумевается, затаенно дышит, а то и заглушает все остальное любовная радость или любовная тоска. На то автор и женщина. Когда же она впрямую говорит о своей любви, когда сама любовь диктует ей открыто, — голос Марины приобретает заклинающую и колдовскую силу. Выбрать пример такой силы — невозможное дело, настолько богат выбор: здесь пригодилась бы решительно каждая страница книги.

Ясно чувствуя недостаточность, непрочность, бедность моего выбора, я решаюсь привести несколько выхваченных почти наугад строф:

Никто ничего не отнял —
Мне сладостно, что мы врозь!
Целую вас через сотни
Разъединяющих верст...

(1916)

Я глупая, а ты умен,
Живой, а я остолбенелая.
О вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что тебе я сделала?..»

(1920)

Перестрадай же меня! Я всюду.
Зори и руды я, хлеб и вздох,
Есмь я и буду я, и добуду
Губы — как душу добудет бог...

(1923)

Как живется вам с другою, —
Проще ведь? — Удар весла! —
Линией береговою
Скоро ль память отошла
Обо мне, плавучем острове...

(1924)

Но снова и снова читайте ее своими глазами! Цитаты не только бесполезны, но и вредны.

Ее любовную лирику никак не назовешь ни женственной, ни романтической. Она только женская и вполне реальная. Речь у нее идет о той самой **женской доле,** которую испокон веков выражает, защищает, оплакивает народная песня. За этими любовными признаниями — вся тяжесть земного притяжения, вся нажитая веками социальная сложность жизни, вся горечь разлуки и слез на режущем ветру непогоды, вся сладость последнего хлебного куска, поделенного с любимым. Иначе говоря, эта женская поэзия сильна тем, что она сначала человеческая и только потом — женская. Марина Цветаева никогда не поэтесса. Она — **поэт.** Ни кармина на губах, ни открытых плеч у нее не было никогда и не могло быть.

Как ни многообразен, ни многоцветен, ни сложен поэтический мир Цветаевой, сколько бы ни менялся он на протяжении богатой внешними и внутренними тревогами жизни, — все же в нем существует своего рода лучевой центр, где она никогда не менялась и была на редкость верна себе. Этот центр — ее отношение к поэзии, к искусству вообще, к собственной, да и к чужой работе.

Для нее искусство не было легким скольжением фигуриста по той или другой плоскости, с давних времен накатанной кем-то более или менее великим. Не однажды она признавалась в том, что вся ее художническая жизнь есть напряженный труд, зачеркнутые черновики, отвергнутые варианты, ничем не застрахованный поиск, сцепленные зубы, **рабочий стол,** испытанный «лбом, локтем, углом колен». В разные времена, по разным внешним поводам возвращалась Марина Цветаева к этой теме, жгучей для всякого настоящего художника. И каждый раз возвращалась с возрастающей энергией и гордостью. В этом отношении ее опыт поучителен для всех нас, особенно же для нашей дилетантствующей поэтической молодежи, полагающейся на кривую, которая вывозит иванушек-дурачков.

Еще более поучителен грандиозный опыт Марины в создании живого и своеобразного поэтического языка. Всесторонний его анализ — дело языковедов. В этом беглом очерке я хотел бы установить одну только исходную позицию.

Емче орга́на и звонче бубна
Молвь — и одна для всех:
Ох — когда трудно, и ах — когда чудно,
А не дается — эх!

Так начинается стихотворение «Молвь». Его воспринимаешь как своеобразный поэтический манифест автора. Марина Цветаева обращается к общей для человечества языковой прародине:

Ах с эмпиреев и ох вдоль пахот.

Возникает картина, полная движения, красок и звуков. Тут и Соломон, ахнувший перед вспыхнувшей Суламифью, и с юности любезный Марине цыганский табор, и половецкий стан, и некий всеядный болтун, «словесный хахаль, слов неприкрытый кран», — и в завершение этой разноголосицы Марина обращается к своему первоисточнику:

Се, напоровшись на конский череп,
Песнь заказал Олег —
Пушкину...

Вот о каком вековом «заказе» идет речь. Он оправдан и подтвержден всей стихотворческой практикой Марины Цветаевой — ее «ремеслом», — недаром так назвала она одну из своих книг. Всем ее подвигом: иначе как подвигом не назовешь такое ремесло!

Она возводила свои трудные синтаксические постройки и вела свои поиски, повинуясь стихийному чувству великорусской речи и абсолютному музыкальному слуху. Чувство родного языка, в свою очередь, было усилено и обострено отличным знанием двух других европейских языков — французского и немецкого. Французский она знала настолько хорошо, что переводила Пушкина на французский с такой свободой и изяществом, с такой верностью духу гениального оригинала, как это не удавалось никому. Эта сторона ее деятельности еще не изучена, ее переводы и не собраны.

Марина Цветаева — несравненный мастер по части русских синонимов, которые своим богатством и выразительностью порою заменяли ей другие средства поэтической речи, особенно же излюбленную игрушку поэзии нашего века — метафору. К метафоре она почти всегда равнодушна. Мысль ее так деятельна и конкретна, чувство настолько жизненно, что метафоры как-то отступают перед потоком ее одушевления. Они звучали бы в этом потоке фальшиво.

Зато синонимы слетаются по первому ее зову, как голуби к кормящей руке!

И от щедрого скопления почти равнозначных по смыслу глаголов (глагол ее любимая часть речи, самая действенная) — глубина и твердость ее высказываний. Ее фразы объемны, они играют всеми гранями оттенков, существующих в языке. Возникает единственное в своем роде зрелище: поиски «нужного слова» ей как художнику слова не нужны, потому что на поверку все слова одинаково необходимы!

«Нас рас-ставили, рас-садили..., Нас расклеили, распаяли..., Нас рассóрили — рассори́ли..., расселили нас, как орлов-заговорщиков..., нас расстроили — растеряли..., рассовали нас, как сирот...»

И еще один образец столкновения одинаковых глагольных форм, на этот раз менее действенных, «возвратных», что соответствует саркастическому замыслу:

«Как живется вам с другою?.., Как живется вам **с простою**..., Как живется вам — хлопочется — ежится? Встается — как?.., Как живется вам с чужою, здешнею?.., Как живется вам — здоровится — можется? Поется — как?»

Что же это? Перехлест дыхания, самозабвенный лепет страсти — или самообладание виртуоза, настолько владеющего собою, что он не стыдится даже каламбура, ненароком слетевшего с губ, лишь бы досказать, достигнуть самого глубокого дна напряженного чувства? То и другое в одном живом, непредвиденном и поэтому мощном сплаве живой речи, которая звучит в человечестве испокон веков, у Софокла и Шекспира одинаково. Имя ей — **поэзия.**

Такой поэт Марина Цветаева.

Очевидно, здесь полезно сделать оговорку. Речь идет не о внешних и **формальных** признаках и достоинствах поэта. Да у кого их нет в наше время!

В настоящем искусстве (в любом из настоящих искусств) нет и не может быть противоположности содержания и формы. Нет и **разрыва** между ними. Линия разрыва разве только «мыслится» где-нибудь в литературоведческой схеме, в соответствующем учебнике.

Марина Цветаева настолько **вся насквозь** полна содержанием, так захвачена его потоком, что ей **некогда** за-

ботиться о форме, о ее ухищрениях. Признаки формы не в силах и протиснуться между квантов ее стремительных строф, сопредельных скорости света.

В этой статье я не смог коснуться и половины того, что можно и должно сказать об одном из самых напряженных творчеств нашего века. За пределами статьи остались большинство цветаевских поэм, ранние романтические пьесы, зрелые трагедии. Написанное является только подступом к большой работе. Надо надеяться, что она будет коллективной.

Да, встречи между нами могло и не быть больше, как это уже сказано в связи с 1928 годом. Могло и не быть. Но она была.

Перед самой Отечественной войной Марина Цветаева возвратилась в Москву с шестнадцатилетним сыном, высоким красавцем, очень похожим на нее в молодости. Да и разве могло быть иначе с нею — автором страшных по силе ненависти к фашизму «Стихов к Чехии» (1938—1939). Неприкрытая политическая сущность этого цикла хорошо известна. Конечно, в годы войны ей нечего было делать на Западе, в любом из европейских городов, не только в Париже. И Марина Цветаева вернулась в Советский Союз после восемнадцати лет эмиграции.

Несколько раз я встретился с нею — седою, немногословной, отчасти и настороженной. Разговор наш был деловой, профессиональный, скучный, скудный. Я слышал чтение ее «Поэмы Лестницы» у Виктора Гольцева.

Миновал еще один год, когда в Москве осенью 1941 года мы узнали о гибели Марины Цветаевой. О ее страшном самоубийстве на Каме, в Елабуге.

Шла война. Многие известия о гибели друзей и близких скрещивались друг с другом, как прожектора в ночном небе. Они сиротливо вытягивали длинные беспомощные ручищи, — эти горестные вести об утратах личных и общих, об утратах знаменитых и безымянных, оплаканных горько и совсем не оплаканных. А небо оставалось черным, беззвездным — полное новых угроз, которые большей частью сбывались.

И гибель Марины затерялась в этом грозовом зимнем мраке, как года через два после того затерялась в нем гибель на фронте ее единственного сына-сироты... После одиночества эмиграции — нерадостный возврат самой Марины в Москву, ужасная эвакуация... Но все мог бы переломить ее вольный и сильный характер, переплавить ее творческий жар, как это не раз уже с нею бывало. В тот черный час в Елабуге ее воля к жизни была сломлена...

Придет время для исследовательского рвения, и эта русская трагедия будет полностью раскрыта.

В те дни, когда писались эти страницы, навсегда ушла из жизни Анна Андреевна Ахматова, старшая современница Марины Цветаевой, пережившая ее на двадцать пять лет.

В читательской памяти и признательности обе они стоят рядом — каждая по-своему проделавшая труднейший жизненный путь, каждая по-своему отразившая целую эпоху народной жизни, — две самых значительных женских фигуры в нашей поэзии.

Сопоставить их — задача неизбежная. Так или иначе, в том или другом аспекте, она возникает перед каждым, кто искренне и глубоко вдумывается в судьбы нашей литературы. Решаюсь прибегнуть к сравнению двух поэтов, хотя и хорошо знаю, что сравнение не доказательство, что любая аналогия есть вещь хрупкая.

На протяжении всего прошлого века одной из самых популярных тем русской очерковой и публицистической прозы была сравнительная характеристика Петербурга и Москвы, — вспомним хотя бы Гоголя и Герцена. В эти очерки входил самый разнообразный и нарочито разбросанный материал: внешний облик двух столиц и психология жителей, климат и коммерция, просвещение и кулинария, исторически крупное и физиогномически мелкое...

Конечно, многое для нас в этих наблюдениях столетней давности потускнело, черты различия стерлись, а черты общности тоже переместились. Но, конечно, тут есть о чем вспомнить и есть о чем пожалеть! Всякое исторически сложившееся своеобразие умножает богатство культуры.

Всей своей поэзией, всем своим духовным и душевным строем Анна Ахматова принадлежит великому городу на

Неве — Петербургу и Ленинграду. Это не требует доказательств. Она принадлежит колдовству белых ночей, прославленному ампиру, набережным, убегающим в ненастный туман, прямой стреле Невского проспекта и темной зелени островов. Вот откуда пошла ее стройная строфика, ее высокий лаконизм, сдержанность и несравненное изящество ее языка, приверженность к ямбу, к пушкинской ясности. Все в ней по-питерски выдержано, по-питерски добротно вычеканено, завершено в безупречной форме попушкински:

Она была нетороплива,
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех...

А вдали от блистательных гранитов Невы — город, росший и растущий дальше непредвиденно, неправильно, несоразмерно, — город, давно уже переросший семь своих холмов, проглотивший собственные слободы и пустыри, хоромы и хибарки, крепостные валы и заставы, — вот он с кольцом зеленых бульваров и Садовым кольцом, с радиальными, бегущими во все стороны от Кремля улицами, — Тверской, Серпуховской, Калужской и прочими, упирающимися в неоглядную русскую даль...

В начале этого века росла в Москве веселая школьница, мало, а то и совсем не задумывавшаяся о каком бы то ни было будущем. Выходя на Пречистенский (ныне Гоголевский) бульвар, она блестела озорной уыбкой в лицо приглянувшемуся ей встречному, и радость жизни перехватывала ей дыхание. Она могла не спать ночей над страницами «Униженных и оскорбленных» и проиграть весь день с дворовым псом. Прошли всего только несколько лет возмужания, и многие люди услыхали ее одушевленную речь, не слишком правильно построенную, не всегда вежливую и целесообразную, но зато увлекательную, они оценили ее раскованный звенящий голос, угадали необычную и необычайную женскую судьбу. Едва достигнув двадцати четырех лет, эта безумная фантазерка заявила о себе:

И ничего не надобно отныне
Новопреставленной болярыне Марине...

С апреля 1916 года, когда это было написано, прошло больше пятидесяти лет. И вот Марина Цветаева вошла не только в «Библиотеку поэта» (в кавычках и без них), но прежде всего в сознание и сердца многих тысяч русских читателей, сегодняшних и завтрашних. Она вошла в великую русскую поэзию. Вошла навсегда. Наконец-то она у себя дома.

1967

ЭДУАРД БАГРИЦКИЙ

Обращаясь к поэту-комсомольцу Николаю Дементьеву, Багрицкий писал: «Десять лет разницы — это пустяки». Речь шла о разнице между двумя поколениями — поколением Багрицкого, вступившим в жизнь в дни Октябрьской революции, и комсомольским поколением, к которому принадлежал Дементьев. Если бы Багрицкий обращался к комсомольцу сегодня, разница между ними выросла бы еще на несколько десятилетий. Но поэт имел бы обоснованное право воскликнуть: «Двадцать, тридцать, сорок лет разницы — это пустяки!» Не только его поэзия выдержала неизбежное испытание временем, не только утвердилась как одно из лучших, чистых и привлекательных достояний советского искусства, но, кроме того, — и это гораздо важнее! — молодел сам поэт, молодели его книги, переходя в руки новых, юных читателей. Багрицкий сделался любимым поэтом советской молодежи.

Этот сутулый, несколько громоздкий человек с хрипловатым, низким голосом, с благодушным юмором, с прямотою и резкостью выношенных оценок и суждений, с неистовой любовью к поэзии, он встает перед нами как живой, точно такой же, каким он был тридцати семи лет, когда мы в последний раз простились с ним, незадолго до его безвременной кончины.

Если Багрицкий оказался по плечу, по вкусу и по сердцу своим новым, юным читателям, значит, корни этой молодости в его стихах.

Молодость эта очень многообразна, у нее много выражений, много раз вспоминает о ней поэт, и обращается к ней, и благословляет ее. Прежде всего это простое, непосредственное чувство. И редко когда оно было выражено в русской поэзии с большей силой.

Так бей же по жилам, кидайся в края,
Бездомная молодость, ярость моя!
Чтоб звездами сыпалась кровь человечья,

Чтоб выстрелом рваться вселенной навстречу,
Чтоб волн запевал оголтелый народ,
Чтоб злобная песня коверкала рот, —
И петь, задыхаясь на страшном просторе:
— Ай, Черное море, хорошее море!

Так говорит сама молодость. Она наполняет грудную клетку морским соленым ветром, она заставляет юношу искать опасности, действия, душевной и физической бури. Она — начало и источник всякого подвига, всякого творческого порыва. Багрицкий был ее певцом. Уже зрелым человеком, перевалив становой хребет юности, Багрицкий вспоминал:

Нас водила молодость в сабельный поход,
Нас бросала молодость на кронштадтский лед.
Боевые лошади уносили нас,
На широкой площади убивали нас.
Но в крови горячечной возникали мы,
Но глаза незрячие открывали мы...

Это мужественное утверждение обращено к новому поколению борцов, оно закрепляет кровную связь поколений:

Чтоб земля суровая кровью изошла,
Чтобы юность новая из костей взошла,
Чтобы в этом крохотном теле навсегда
Пела наша молодость, как весной вода.

Так оно и произошло с поэзией Багрицкого. Ее примет как эстафету наша молодежь. «Десять лет разницы» будут расти и расти, чтобы снова и снова показаться ничего не определяющими пустяками.

Когда в конце двадцатых годов появилась первая книга стихов Багрицкого, «Юго-запад», ей уже предшествовала длинная поэтическая дорога. Но Багрицкий — взыскательный художник, он исчеркивал уйму черновиков, прежде чем считал свою задачу решенной. Он был слишком требовательным к себе, чтобы счесть свои ранние стихи достойными войти в будущее.

Между тем «ранний» Багрицкий собран и доступен читателю. И надо сказать прямо: для каждого, кто хочет знать и понять Багрицкого, чтение этой книги не только необходимо в целях изучения, но и составит живую радость.

Нельзя рассекать развитие поэта на два периода. Это значит — резать по живому телу. Ранний романтизм Багрицкого — предпосылка всего дальнейшего.

Он вырос в прекрасном южном городе, на черноморском берегу, среди пестрой и шумной одесской бедноты. Этот ярко освещенный солнцем мир в ранних его стихах выступает под романтическими псевдонимами, но их легко расшифровать, чтобы почувствовать связь этих стихов с красавицей Одессой, с ее портовой сутолокой. И тогда станут понятными в этих стихах и корсары, и шкипер Пит, играющий вальс на дряхлой мандолине, и юнга, который вдыхает синий дым из черной трубки, и пьяные боцманы, играющие в карты в какой-то фантастической таверне. На первый взгляд — условный и книжный, насквозь выдуманный мир. Но первый взгляд неверен: он не только поверхностен, но и вреден в своем высокомерии. Так не бывает и не должно быть у настоящего поэта.

Молодой Багрицкий чувствовал себя дома в разных странах и столетиях. Он любил старую веселую Англию, любил озорной, жизнерадостный Ренессанс. Тиль Уленшпигель сделался его закадычным приятелем на всю жизнь. Там, под сводами тускло освещенной таверны, слушал он, как чудовищно ругался и безалаберно острил Фальстаф. Там, бывало, встречался он и с героями Александра Грина. Все это осталось живым на рабочем столе Багрицкого. Жизнь не отменила молодой романтики. Не раз она заставляла романтику работать на себя. Ведь чем нагруженнее фантазия художника, чем плотнее заселена ее крохотная жилплощадь в черепной коробке, тем сложнее, ярче и нужнее людям его искусство. И давние знакомцы Багрицкого — Тиль Уленшпигель, «веселые нищие», бродяги, чудаки, птицеловы и мечтатели — шли за ним до самого конца и встали у его последнего изголовья почетным караулом, точно так же, как и любимые современники — вузовец, поэт или слесарь.

Как многие поэты, Багрицкий умел и любил рисовать. Это пристрастие сопровождало его всю жизнь, на полях всех черновых тетрадей. Стоит вглядеться в его острые и талантливые наброски. Это отходы в мастерской человеческого воображения, причудливо завитые стружки, упавшие из-под резца мастера. Всмотритесь в этих усатых фламандцев, в сплющенные или опухшие физиономии рыцарей, кирасиров, уланов, толстяков, уродцев. Это

вереница существ, вызванных к жизни ненароком, в веселую минуту, в рассеянности, когда подвернулись под руку бумага или карандаш, — во всяком случае, между делом! Поэт не придавал им никакого значения. Но они живут! Живут и свидетельствуют о не до конца проявившихся возможностях Багрицкого — драматурга или эпического поэта. Это действующие лица возможных, воображаемых комедий, поэм, баллад. Ничто не мешало тому, чтобы они живьем переселились в поэтический текст. О том же самом говорят творческие, своеобразные, соперничающие с оригиналом переводы английских поэтов — Вальтера Скотта, Роберта Бернса.

Все это экспансия Багрицкого. Она проявлялась поразному и была достаточно свежа и сильна, чтобы говорить о ней как об одном из основных его свойств.

Но он ее не ценил. Он отвергал в себе хорошее ради лучшего, лучшее — ради единственного. Эта внутренняя борьба была сознательно революционным актом его творческой жизни, была принципиальной.

Дело не только в том и совсем не в том, что обращение к традиционному романтизму казалось ему недоброкачественным эпигонством, которое очень легко поделить по кускам со многими стоящими рядом поэтами-современниками. Дело не в стремлении к так называемой оригинальности, то есть не во внутрилитературных мотивах, которые так или иначе свойственны каждому талантливому и добросовестному художнику, по-своему располагающему тем богатством, которое ему дано в руки. Дело не в этом. Багрицкий мог бы сказать вслед за Лермонтовым о том, что он как лирический поэт

...знал одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть.

Это была страсть к правде, к сокрушающей искренности. Проявилась она достаточно рано.

Одно из ранних стихотворений Багрицкого посвящено Суворову. Оно кончается как раз там, где начали бы свой рассказ о Суворове многие, если и не все, поэты:

Затем подходил к шкафу, вынимал ордена и шпагу
И становился Суворовым учебников и книжек.

Этому предшествуют милые подробности о далеком времени, о деревянной деревенской России — все очень

выпукло и ярко. Здесь и озорство молодого поэта, и его улыбка, и увлечение стариной, — но прежде всего любовь к герою. Она стремится оживить, приблизить, вынуть из учебников и книжек, поставить обеими ногами на твердую землю. Она не боится ни продранных локтей, ни старческого кряхтения. Она знает, что не умаляет этим героя, а, наоборот, делает его еще более дорогим.

Это творческий метод. Он сказался в ранней пробе сил, в далеко не совершенном создании, но он характерен для всей поэтики Багрицкого. Багрицкий был очень честен, он слишком любил жизнь, чтобы в чем-нибудь изменить правде.

И в последней его незаконченной поэме «Февраль» он исступленно верен ей же.

Эта вещь недостаточно оценена, и на ней необходимо остановиться.

Речь идет о первой, почти отроческой любви. К этому пронзительному воспоминанию поэт вернулся за короткий срок до своей ранней смерти.

В космически-весеннем освещении, как вихрь взметенного скрипичного хора, звучащего издалека, является первая любовь в воображении взрослого, может быть, слишком повзрослевшего человека:

Самое главное совершится
Ровно в четыре. Из-за киоска
Появится девушка в пелеринке,
Раскачивая полосатый ранец,
Вся будто распахнутая дыханью
Прохладного моря, лучам и птицам.
В зеленом платье из невесомой
Шерсти, она вплывает, как в танец, —
В круженье листьев и в колыханье
Цветов и бабочек над газоном.

И дальше и дальше движется этот рассказ, и мы узнаем о дикой, почти столбняковой застенчивости героя, о его любви к природе, так тесно связанной с возмужанием, о смешной и трагической попытке познакомиться, — и все это похоже на «Исповедь» Руссо, воскресшую через двести лет, обогащенную лиризмом симфонической музыки и остротой зрения импрессионистов. Но это все та же святая честность мужчины, для которого каждая любовь, каждая встреча с женщиной заново рождает и заново распахивает вселенную!

Если бы Багрицкий здесь остановился, все равно одной первой части поэмы довольно, чтобы назвать его глубоким лириком нашего поколения.

И если рассказ продолжается, то продолжение утверждает это название. Итак — поэма «Февраль». Речь идет о Февральской революции, о помпезном, ослепительно быстром и легком крушении старого мира. Для автора оно совпало с окончательным возмужанием и с горьким, с горчайшим, какое только может быть, разочарованием. Об этом в поэме рассказано с той же категорической искренностью. Пускай она не очень красива, эта история с ночным обыском в сомнительном притоне, пускай отроческая любовь обернулась явной пошлостью, пускай Незнакомка Багрицкого, так же как когда-то Незнакомка другого великого лирика, прозаически ударилась о грубую, оскорбительную в своей низости землю, пускай вместе с нею ударилась об эту землю сама любовь поэта... Пускай все это произошло, — все равно поэма остается пронзительным, как звук серебряной фанфары, гимном молодости, освобождению, гимном вечно побеждающей жизни:

Будут ливни, будет ветер с юга,
Лебедей влюбленное ячанье...

Такими были две последние, написанные Багрицким строки. Хотя здесь речь идет, конечно, не только о равнодушной природе, наперекор всему сияющей вечною красою, но о гораздо большем и значительном в мироощущении поэта — о творчестве человека в обществе таких же, как он, о социальной связи между людьми, — но ведь и природа играла большую роль в поэтическом мире Багрицкого, во всем его душевном хозяйстве. И на этом тоже стоит остановиться.

О любви Багрицкого к природе сказано достаточно много и достаточно красноречиво. Знавшие его лично помнят его дружбу с птицами и рыбами, помнят его аквариумы, его овчарок. Конечно, Эдуард весело расхохотался бы, если бы при жизни его назвали «ученым натуралистом». За всем этим стояли весенние пруды, речушки и болота, исхоженные с детства, раскрашенные атласы, указатели и определители природы. Это целиком вошло в стихи. Они полны мириадами рождений, свадеб и смертей. По живому чувству природы стихи Багрицкого

равны лучшему, что было в русской поэзии, — Тургеневу, Фету, Бунину.

Но природа не осталась для него пустым пейзажем. Он заселил ее людьми — гидрографами, охотниками, рыбаками, ветеринарами, все это его герои и его читатели, самые близкие и нужные поэту. О встрече с таким читателем он бесхитростно и весело мечтал:

Черт знает где,
На станции ночной,
Читатель мой,
Ты встретишься со мной.
Сутуловат,
Обветрен,
Запылен,
А мне казалось,
Что моложе он.
И скажет он,
Стряхая пыль травы:
— А мне казалось,
Что моложе вы...

И здесь мы возвращаемся к основному тону этой поэзии, к ее лейтмотиву. Действительно, Багрицкий всегда будет казаться моложе себя, моложе своего возраста, моложе горки книг, которая осталась после поэта. Он сверстник той волны, которая вынесла его на своем гребне и сделала Багрицкого своим поэтом. Он сверстник Октябрьской революции.

Речь идет не о внешней синхронности, не о совпадении дат, даже не об известных биографических фактах, а о самом существе дела. Чтобы понять это существо, необходимо обратиться к центральным и наиболее популярным из произведений Багрицкого. Среди них первое место занимает «Дума про Опанаса».

Эта поэма навеяна народной украинской поэзией и «Кобзарем» Шевченко, его «Гайдамаками» и лирикой. Даже стих ее отчетливо связан с «коломыйковым» стихом Шевченко, с его разностопным, силлабо-хореическим размером. Еще никогда эта мелодия не звучала в русской поэзии так проникновенно и так созвучно украинскому первоисточнику.

Но старые мехи пригодились для нового вина, старая песня наполнилась животрепещущим содержанием. Гражданская война на Украине. Девятнадцатый — двадцать первый годы. Над левобережьем Днепра бандитское знамя

Махно. Боец из красноармейского продотряда, стосковавшийся по мирному труду земледельца, готов податься к немцу-колонисту, но попадает в махновский штаб; он снова мобилизован, снова суждено ему воевать, нет мира на родной земле. Это запев поэмы. Судьба героя предопределена. Он становится убийцей комиссара Когана и в свою очередь гибнет, расстрелянный в армии Котовского. Вот и все. Как будто однозначен нехитрый сюжет — повествование о трагической судьбе Опанаса сжато до предела, оно движется без обиняков и околичностей. Все здесь дышит грозовым воздухом битвы, где ставкой может быть только одна и однажды данная человеку жизнь. Но поэту и незачем было раздвигать рамки своего рассказа: в четырехугольнике Котовский — Коган — Опанас — Махно сосредоточился исторический смысл классовой борьбы на Украине в двадцатых годах. Борьба эта шла за душу крестьянина, за будущее украинского села. В личной трагедии Опанаса, в том, как он погиб за чужое, неправое дело, звучит суровая правда. Горечь ничем не прикрашена. В этом — сила произведения.

В том же избранном и высоком ряду хочется упомянуть еще одно произведение Багрицкого, одно из последних, опубликованных незадолго до его смерти.

Мне посчастливилось быть свидетелем того, как он писал поэму «Последняя ночь». В квадратной комнате на шестом этаже московского дома, среди аквариумов с диковинными красноперыми и золотыми заморскими рыбками, на турецкой тахте, скрестив под собой ноги, сидел этот грузный, взъерошенный, давно не бритый человек и тяжело дышал. В его широкой грудной клетке хрипела и клокотала неизлечимая болезнь. А вокруг, на тахте и на полу, валялись исписанные и перечерканные листки, черновые варианты «Последней ночи». Их было множество. На них могло бы уместиться по меньшей мере десять таких поэм, как «Последняя ночь». Можно подумать, что расточительство автора свидетельствует о его колебаниях — не знает, чего хочет, ищет вслепую. Нет! Он великолепно знал, чего хотел. Он выбирал: из хорошего — лучшее, из лучшего — крайне необходимое. Но не спешил выбрать, руководствуясь какой-то инстинктивной хитростью. И выражение лица у него было хитрое, как у заговорщика, напряженное, как у изобретателя, нащупавшего дорогу к новой взрывчатой смеси.

Каждому художнику слова знакома изнурительная страсть: сжать сказанное до еще большей густоты! Еще туже свинтить гайки предложения, периода, абзаца, строфы. Эта изнурительная, но здоровая потребность сполна владела Багрицким, когда он писал «Последнюю ночь».

Последняя ночь — весенняя ночь 1914 года. Австрийский эрц-герцог Фердинанд возвращается после веселой охоты в свой замок. Револьвер, которым он будет убит, еще лежит в лавке. Его убийца мирно дремлет, «голову положив на юношески твердый кулак». И поскольку этот подросток спит, а его жертва не предчувствует своего конца, история нашего времени тоже еще не проснулась и не началась. Поэту ничего не приходится досказывать, подчеркивать — воображение читателя вовлечено в вихрь воспоминаний, общих для всего поколения.

Между тем в южном приморском городе, в родной для поэта Одессе, началась весна. И для поэта, влюбленного до обожания в это вечное таинство природы, нет ничего дороже возможности снова и снова вернуться к воспоминанию о ней. Строфы Багрицкого, посвященные этой последней для него безоблачной весне, — лучшие из всех им написанных. Уже сказано о том, как он любил живописать природу. На плацдарме этой маленькой поэмы природа встречается с историей. Встреча трагическая. Антиномия природы и истории развернута с грозной силой.

Мы читаем у Хлебникова:

И когда знамена оптом
Понесет толпа ликуя,
Я проснуся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскуя.

Гениальной хлебниковской строфе по-своему откликается напряженная поэма Багрицкого.

Багрицкий был бойцом пролетарской революции. Его университетом была гражданская война — особый партизанский отряд имени ВЦИК — агитки ЮгРОСТА, теплушки красногвардейцев, одесское подполье в дни интервенции.

От первого же соприкосновения с революцией его голос окреп. Он спешил на нее откликнуться. Первый отклик — это патетика традиционной оды:

...И над нами
В туманах вспыхнула тогда,
Сияя красными огнями,
Пятиконечная звезда.

Ода не удовлетворила Багрицкого. Он был ближе к жизни, горячее, моложе, чем ода. Картины нового, распахнутого историей мира вставали перед ним все с большей яркостью:

Бунтуют фронты... Над землей снеговой
Покой наступает суровый,
Чтоб грянуло громче над сонной землей
Владимира Ленина слово.

Но и такую декламацию он перенес очень быстро. Все туже и круче становился его стих, все плотнее он срастался с жизнью, с ее реальной, жесткой правдой:

Кто вынес голод, видел смерть и не погиб нигде,
Тот знает сладость сухаря, размокшего в воде,
Тот знает каждой вещи срок, тот чувствует впотьмах
И каждый воздуха глоток, и каждой ветки взмах...

Багрицкий учился видеть живой мир, живую страну, разбуженную Октябрем, просторы ее степей, «ветер и раздолье, чертополох и крылья ветряков, возы с таранью и в широком поле — дырявые кафтаны чумаков». Он обращался к Украине со словами, звучащими и сегодня так же своевременно, как тогда: «Ты с севера протянутую сжала широкую и жесткую ладонь».

Братское единение Украины с Россией было для Багрицкого равносильно встрече с родиной. Недаром в самой ткани его стихов так явственно переплелись украинская песня и русская речь. Его подступы к зрелым стихам полны многочисленных обращений к России, к ее славной истории. Перед ним встают образы феодальной Руси, гигантские образы Грозного и Петра. Все это в духе его тогдашней романтики и далеко не соответствует нашему пониманию прогрессивного смысла в историческом процессе, но ведь он, двадцатилетний советский поэт, был сыном своего времени, его развитие было типичным для двадцатых годов, и стихи эти остаются документом, значимым не только в биографии одного человека.

Вот образ революционной Москвы. Издалека она привлекает к себе и зовет молодого провинциала. Это средоточие его надежд.

В такой ли час язык остынет мой,
Не полыхнет огнем, не запророчит!..

Вот Пушкин приветствует приход частей Красной Армии на юг, в Одессу. Такой образ, смело сдвинутый во времени, недаром выношен молодым Багрицким. В нем вся его страсть, вся любовь поэта-гражданина к нашей истории и поэзии:

О как тревожен их напор бессонный!..
За ними реки, степи, города;
Их мчат на юг товарные вагоны,
Где мелом нарисована звезда.
Свершается победа трудовая...
Взгляните: от песчаных берегов
К ним тень идет, крылаткой колыхая,
Приветствовать приход большевиков.

Романтическая тень в крылатке мерещилась в соответствующей ей обстановке многим русским поэтам до и после Багрицкого. В 1937 году она с полным основанием и торжеством прошла по страницам всех наших толстых журналов, по ярко освещенным сценам столичных театров. Но у Багрицкого — у первого из всех нас — Пушкин стал «поэтом походного политотдела», отдыхающим у костра рядом с красноармейцами.

И это произошло еще в те годы, когда Багрицкий только мечтал о Москве, о великой стране, разбуженной для созидательного труда.

Кончалась гражданская война.

Мы, сверстники Эдуарда, сами едва вступали в жизнь и в литературу. К нам доходили слухи о замечательном одесском поэте, о чьем-то закадычном друге, человеке необычного склада. Слухи были недостоверные, летучие, разноречивые. Но в них звучала неуловимо интригующая интонация. Было не очень ясно: какой он, этот юноша, живущий за много сотен километров? Ясно было только одно: речь идет о поэте, о судьбе поэта, судьбе неблагополучной, неблагоустроенной, непрочной. О человеке, с которым всегда может случиться все, что угодно, но который при этом возбуждает самые светлые надежды. Так рассказывали о Багрицком все, кто приезжал в Москву с юга. Так в Москве двадцатых годов самому Багрицкому предшествовал миф о нем. И в этом мифе был воздух южного города на черноморском берегу, воз-

дух поэтических традиций, восходящих к Пушкину, но также и воздух гражданской войны. В этом сплаве разнородных элементов главенствовало впечатление странной молодости, которая одинаково задела, обожгла и воодушевила всех, кто с нею соприкоснулся.

Что же в нем прежде всего бросилось в глаза? Негородская мальчишеская шапка волос, упавших на лоб. Серьезное, характерно вылепленное, немного сконфуженное, но упрямое лицо, — как говорится, **«свое лицо»**. Лицо без возраста: не то моложавый старик, не то старообразный юноша. «Красавец вместе и урод». Сутулая громоздкая фигура, — и сила в ней физическая, и лень непомерная, и возможность отмахать энное число километров на своих двоих, и прерывистое дыхание оттого, что только что отмахал несколько этажей. Хриплый, простуженный голос, чудесная интонация южанина, незамысловатый юмор.

Он приехал зрелым художником и привез с собою груз еще не раскрытых в творчестве черноморских и фронтовых впечатлений. Все это было впереди.

Скоро я был у него в Кунцеве, в домике, много раз описанном им самим в знаменитых стихах. В ноги нам тыкались две добрых и надоедливых овчарки, с которыми хозяин обращался на редкость сурово, но он мало их урезонивал, они великолепно соображали, что напускной суровости грош цена.

Рядом был маленький мальчик, его сын Всеволод, Севка. Он пронзительно тонким голоском, смешно контрастирующим с густым и хриплым басом отца, выпрашивал у него мелкую монету на билет в кино и, когда получил просимое, немедленно скрылся, только мы его и видели. Об этом мальчике рассказ впереди.

Эдуард одушевлялся внезапно и легко от малейшего прикосновения к поэзии и декламировал наизусть всех своих любимцев подряд — Бенедиктова, Анненского, Случевского, Блока, — так необычен и широк был диапазон его пристрастий. И ровный, старчески надтреснутый, юношески одушевленный голос гудел:

А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на городской стене.

Осенью 1929 года Эдуард пришел ко мне. С трудом поднялся на пятый этаж, сильно задохся, кашлял. На нем

было тяжелое кожаное пальто. Шляпы не было, и дыбом стояла взметенная ветром, мальчишеская шапка пепельных волос. Вечером пришли мои товарищи, вахтанговские актеры. Далеко за полночь все они смотрели на Багрицкого, как на какое-то доброе и чреватое всякими неожиданностями чудище, как на явление природы. Он это великолепно уловил и разошелся, начал читать «всего себя», глядя в глаза новым для него, заранее восторженным слушателям. И пока не выложил все, что помнил наизусть, чтение не прерывалось.

Это была характерная для него декламация, не громкая, задушевная, с оттенком насмешки в таких местах, где ее меньше всего ждешь:

Так бей же по жилам, кидайся в края,
Бездомная молодость, ярость моя, —

и по насмешливому огоньку в глазах чтеца ясно было, что он прощается с отлетевшей порой, прощается без горечи и трезво, — так устанавливал он дистанцию между старыми стихами и собою.

И поезд от похоти воет и злится:
Хотится, хотится, хотится, хотится, —

и в четырехкратном повторении вульгарного «хотится» было такое откровенное издевательство, что он сам не выдержал и расхохотался вместе со слушателями. Во всем угадывалось намерение ревизовать свою старую лирику, сделать ее проще, опустить на землю. Но как ни безжалостно производил он такую операцию над самим собою, поэзия оставалась поэзией, трехмерной и рельефной. Она была еще обогащена появлением четвертого измерения — времени.

Если таким было чтение собственных стихов, то когда он стал читать чужие, произошло настоящее чудо. Он оказался виртуозом, который пользуется инструментом несовершенным и расшатанным и из бедного своего хриплого горла, из прерывистого астматического дыхания извлекает неожиданные и мощные эффекты, как если бы «хрипун, удавленник, фагот» внезапно запел многотрубным органом — чистым и глубоким звуком.

Скоро все разошлись, и он остался ночевать у меня. Ночью тяжело дышал, ворочался. Большое тяжелое тело

не умещалось на тахте. Лоб был в холодной испарине, волосы спутались. Но спал крепко, а утром проснулся как ни в чем не бывало, с видимым наслаждением шумно умывался свежей водой из крана, покрякивая, блаженно вытирая руки, лицо, шею.

Часов в девять мы вышли на Садовое кольцо. Тогда это были еще тенистые бульвары — Зубовский, Смоленский, Новинский. Я нес его тяжелый портфель, набитый рукописями, его собственными и чужими.

С какой-то пытливой ревностью, а то и с завистью смотрел он в глаза любой жизни. Вот мальчишки играют в «чижика», вот, низко пригнувшись к седлу, велосипедист упоенно режет асфальт, вот красноармеец присел на скамейку рядом с девушкой, — и все это, трижды и семижды благословенное на белом свете, нужно было Эдуарду, как воздух, которого недоставало его легким. Это была жизнь, ее игра, ее вечный избыток и вечный источник вдохновения для Багрицкого — **«мир, открытый настежь бешенству ветров»**!

И мне кажется, никогда, ни раньше, ни позже, не видел я такого самозабвенно полного выражения поэтического на его лице и во всем его существе, как в то ясное осеннее утро, когда провожал его на Белорусский вокзал.

Я уговаривал Багрицкого написать пьесу для вахтанговского театра. И действительно, в скором времени он поделился замыслом поэтической пьесы о ранних годах жизни Дзержинского. Увы, она так и осталась замыслом, может быть, он и не приступил к ней, но в нем, конечно, жил потенциальный драматург, пластически и рельефно, живописно видевший своих будущих героев. Сейчас, когда мы знаем оперное либретто «Опанаса», это как будто не требует доказательств. Но стихию театра можно угадать и потому, как богаты диалогами его стихи, как по-разному говорят их действующие лица.

Он сидел гостем в директорской ложе в вахтанговском театре на представлении «Гамлета». Это был более чем спорный спектакль, в котором содержание трагедии трактовалось по меньшей мере шиворот-навыворот, сам Гамлет издевательски изображал тень собственного отца, а Офелия была гулящей девкой и в пьяном виде кончала самоубийством. Однако озорство по отношению к трагедии, юмор и жирный блеск Ренессанса, «фламандской

школы пестрый сор» пришлись по душе Багрицкому. Он зычно хохотал, хлопал себя по ляжкам, как если бы сам был закадычным приятелем какого-нибудь Фальстафа. Более чем спорный спектакль нашел более чем бесспорного зрителя.

Багрицкий редактировал поэтический отдел в журнале «Новый мир» и в издательстве «Федерация» (впоследствии «Советская литература»). Надо было учиться у него трогательному отношению к чужим рукописям и книгам, его умению и любви драться за то, что он считал ценным, а может быть, больше всего учиться грубоватой и ласковой легкости в отбрасывании остального. Он и организатором был отличным — веселым, с полным пониманием житейской стороны дела, с изрядной долей практического чутья. Однажды он похвалился, что может быть «хитрым». Трудно представить себе большую степень самообольщения! Это большое дитя — и хитрость! Никакой хитрости в нем и в помине не было. Однако трогательно, что он таким хотел себя видеть.

Багрицкий — чистейший образец поэтического в литературе и в жизни. Недаром он всегда был окружен молодежью, и для нее он сам, весь уклад его аскетического, неприхотливого быта были источниками вдохновения, темой для стихов. Дело в том, что Багрицкий, как очень немногие, был полон отнюдь не самим собою, как писаной торбой, а еще множеством привязанностей и пристрастий. Они могли меняться, но в каждый данный день и час привязанностей хватало с избытком, чтобы заполнить мысль, досуг, неположенные часы дня и ночи...

Это не картинно ходульный герой с прописями должного поведения, а попросту добрый, общительный, искренний человек, щедро одаренный и к тому же счастливый в своем собственном труде.

Через несколько дней после того, как он умер, в театре Вахтангова состоялся вечер, посвященный его памяти, — первый из таких вечеров. Самой сильной его частью была демонстрация пленки с записью голоса поэта. Мы очень боялись за эту часть. В тот вечер бушевала снежная метель, и передача могла прозвучать не чисто: в те времена техника радиопередач была еще далеко не совершенна. И уж очень близка была безвременная кончина: не прозвучит ли бестактно этот вызванный из небытия голос?

Опасения оказались напрасными. Когда он возник, увеличенный громкоговорителем, страшно похожий на живой, никому из присутствующих не было причин волноваться и печалиться. Началось искусство. Оно не сгорает ни в каком крематории и побеждает самым фактом своего существования. Голос Багрицкого говорил о смелости, о том, что не надо и нечего хоронить.

В одном из самых прозрачных стихотворений Багрицкого есть такие строки:

В пустой уголок, где от печки темно,
Всплывает, как лодка, кроватка...
...Вставай же, Всеволод, и всем володай...

Эти нежные слова обращены к сыну, тогда еще младенцу, — к тому самому мальчику, который, весело насвистывая, убежал в кино в памятный для меня день в Кунцеве.

Корпус стихов, посвященных сыну, богаче и шире, чем это, ставшее хрестоматийным и давно вошедшее во все сборники Багрицкого. Другие тоже были в свое время опубликованы, а сейчас они воскрешены, собранные в однотомнике Багрицкого в большой серии «Библиотеки поэта». Они стали доступны широким читателям.

И мы снова встречаемся с Всеволодом Багрицким, но уже не с младенцем в «лодке-кроватке», а с семилетним школьником и товарищем отца. Всеволод делит с отцом увлечения натуралиста. Он меткий стрелок. Поэт радуется способностям сына обращаться с огнестрельным оружием — не потому, что сын мерещится ему в будущем солдатом, — нет, здесь иное любование: мальчик растет хозяином всех орудий, изобретенных человеком себе на помощь, всех хитрых механизмов и машин:

Хозяин машины —
Он может слегка
Нажать незаметный упор рычажка, —
И ладом неведомым,
Нотой другой
Она заиграет под детской рукой.

И еще раз Всеволод является в стихах у отца, уже под псевдонимом, как «зоотехника Петрова двенадцатилетний

сын». Здесь Багрицкий полностью в своей излюбленной сфере натуралиста и следопыта живой природы. Ради ребенка — своего или чужого, это все равно, — он сочиняет разноголосую ораторию. В нее входит и песня Севы, и то, что думает его пес — Лайка, и то, что думает главный герой повествования — Соболь, и все это в целом посвящено питомнику, где должен быть выведен и ухожен и воспитан с детской помощью ценный пушной зверек. Прямо или косвенно, оратория связана с растущим рядом мальчиком, с его духовным миром.

Такова эта жизненная и поэтическая эпопея.

Всеволод Багрицкий вырос без отца. Без отца он стал студентом, а вслед за тем и режиссером в молодежной драматической студии, которой руководил перед самой войной Арбузов. Он участвовал в спектакле «Город на заре», начал и стихи писать, мечтал о драматургии. Это был одаренный юноша. Без отца он был призван в армию и в 1941 году пошел на фронт солдатом и работником армейской газеты. В начале 1942 года он пал смертью храбрых.

«Без отца» — так может выразиться только неприхотливое и легкомысленное просторечие. Не было ни одного дня в жизни юноши, когда бы он жил **без отца**, без памяти о нем. И погиб Всеволод, декламируя товарищам отцовские стихи.

Сейчас отец и сын стоят рядом. И вспоминать их можно и должно связанными вместе навсегда. В кровном родстве, в сиянии одной славы — двух поэтов-бойцов. В этом их высокое право и высокое счастье. Отец заслужил его песней, а сын купил своей кровью.

1938—1948

ТИЦИАН ТАБИДЗЕ

В 1935 году, впервые приехав в Грузию, я познакомился с Тицианом Табидзе. В первый же тбилисский вечер за круглым столом в доме Тициана на улице Грибоедова мы, москвичи, моя молодая жена Зоя и я, учились высоким традициям грузинской застольной беседы, и это было немалое дело. Соревнование в красноречии, в дружелюбном внимании друг к другу, возвышенные и находчивые тосты, строгая их последовательность — все это было своего рода платоновской академией для нас: тут и философия истории родной страны, и поэзия в прямом, профессиональном смысле слова, и поэзия как высокая настроенность души, и просто непритязательное острословие, — все было уместно, все служило праздничному общению людей, только что бывших совсем чужими, но искренне стремящихся сблизиться и нашедших для сближения такой простой и благородный способ.

В тот вечер Тициан был в ударе. Он произносил патетические тосты, легко и уверенно менял направление разговора, руководил им, как талантливый тамада, вспоминал стихи старых русских поэтов. Весь его грузинский патриотизм был направлен на то, чтобы дать почувствовать, в какую великолепную среду мы попали, показать нам дарования товарищей, их своеобразие, их широкий кругозор.

Он был очень хорош собой. Полный, в затрапезной парусиновой блузе, с ярким цветком в петлице, не то гвоздикой, не то осенней астрой, с челкой римского патриция, с правильным, мягким лицом, скорее славянского, нежели грузинского типа, с чуть охрипшим голосом и могучей грудной клеткой — такую яркую фигуру не часто встретишь на белом свете. Его хотелось писать маслом на холсте, крупно вылепить из глины — увековечить по возможности эти выразительные черты.

При дальнейших встречах он невольно оказался в положении какого-то «мэра города Тбилиси», — так содержательны и выпуклы были его комментарии и к башне Метехи, и к горе святого Давида с гробницей Грибоедова, и к картинам гениального самоучки Нико Пиросманишвили, и ко многому еще, им же самим найденному, облюбованному, распропагандированному. Рассказанное им могло стать стихами, поэмой, но он был щедр и пачками швырял эти не распечатанные в творчестве воспоминания и образы, радовался тому, что может поделиться с новыми людьми своим кровным богатством.

И вот наступил такой вечер, и мы сели с Тицианом в допотопный потрепанный «газик» и двинулись по Военно-Грузинской дороге. Тициан декламировал хриплым, с надсадой и переливами гортанным голосом. Он почти кричал в ночную мглу:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною...

И действительно, синяя бархатная мгла окружала нас, а где-то внизу плескалась Арагва. Чтение Тициана было своеобразно и мощно. Русский ямб, тоника нашего стихосложения совершенно пропадали в его интерпретации, все это непомерно вытягивалось в его долгих и кратких слогах. Он читал Лермонтова, Блока, Тютчева и с какой-то особой задушевностью, как свой личный лейтмотив, повторял тютчевскую строфу:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Водитель наш, смельчак Жора, вел машину лихо, не считаясь с подъемами, спусками, крутыми поворотами, маревом молочного тумана над Гудаури. Из-под фар машины выныривали зайцы и дикие кошки, а то и рыси и неистово мчались впереди нас, загипнотизированные светом. Часа в четыре ночи мы остановились у подножия Казбека, против гостиницы, длинного и некрасивого двухэтажного строения, дышавшего девятнадцатым веком, перекладными лошадьми, дормезами и дилижансами. На

застекленной террасе был свет, две или три керосиновые «молнии» освещали лица сидящих за столом. Это были летчики и альпинисты. Недавно в горах разбился почтовый самолет, несколько дней продолжались поиски разбитой машины и погибшего экипажа. Как раз накануне были найдены искалеченные тела, и вот летчики и альпинисты справляли поминки по товарищам. Они братски разделили с нами свою печальную трапезу.

Много лет прошло с той поры. И такая встреча за ночным столом не однажды повторялась в нашей жизни, уже в суровой обстановке войны, на аэродромах дальнего действия, в метельные ночи сорок первого — сорок второго года. И теперь мне кажется, что тогда, в тридцать пятом году, сквозь стекла террасы на Казбеке в наши бессонные глаза смотрело наше будущее, пристально смотрели ждавшие нас беды и утраты.

Что же касается самого Тициана Табидзе, это было именно так: ведь не прошло и двух лет после той ночи у Казбека, и он навсегда ушел от нас; словно смелый летчик, разбившийся где-то в горах в непогодную туманную ночь...

В 1957 году в Москве и Тбилиси одновременно вышла книга стихов и поэм Тициана Табидзе. Он встал в ней во весь свой рост, как замечательный советский поэт-патриот, быстро созревший на протяжении одного десятилетия.

Это прежде всего поэт упоительный. Казалось бы, такой эпитет, сам по себе продиктованный восторгом, мало что может определить в поэте, но я на нем настаиваю. Поэзия Тициана Табидзе — это разливное море упоения жизнью, восторга перед раскрывающимися человеку картинами действительности. При этом видишь, что автор больше всего ценит в себе, настойчиво культивирует и воспитывает умение непосредственно откликаться на пережитое и виденное: чем непосредственнее, тем увереннее его мастерство. Все написанное Тицианом — песня, гимн, дифирамб, — иначе говоря, свободно выражающее себя сильное чувство:

Эти слова неожиданно выпелись, —
Песня не ждет оседания мути,
Чтобы, как оползень горный, осыпались
Чувства, огромные в первой минуте.

(Перевод П. Антокольского)

Вот автопризнание, характерное для Тициана! Отсюда его широкое дыхание, смело изменчивая интонация, не подчиняющая себя никакому заранее предугаданному логическому плану. Здесь все непредвиденно, все импровизация. В отлично написанном предисловии к тбилисской книге Табидзе его младший современник грузинский поэт Симон Чиковани говорит: «Неукротимые чувства распирали грудь поэта... они точно грозились разорвать его грудную клетку. Стихи светились внутренним ясным светом жизни, словно они вобрали в себя и подчинили себе все житейские волнения...» Это сказано без преувеличения.

Основная тема зрелых стихов Тициана — родина, исторические перемены на родной земле, связанные с ростом нового поколения советских людей, со строительством новой, социалистической Грузии, ее земледелия и индустрии. Прежде всего это относится к родным для поэта краям, к Западной Грузии, к долине Риона, к Колхиде. Совсем недавно, когда поэт рос здесь ребенком, его окружали гнилые болота, нищета, грязь и невежество крестьянской бедноты; здесь царила малярия, детская смертность была ужасающе велика. И вот советская явь тридцатых годов: на месте осушенных болот цитрусовые сады и виноградники; устье Риона превращается в порт; народ, распрямивший плечи, окидывает взглядом неоглядную даль счастливого будущего. Современная явь перекликается для Тициана и с другой неоглядной далью, с вековой древностью: в стихах его звучат отголоски греческих мифов о Язоне и аргонавтах, некогда искавших в Колхиде легендарное золотое руно. Лирический дар Тициана уверенно соединяет разнородные массы детских воспоминаний, родной истории, легенд, бытовых картин, социального предвидения в органический сплав, ему одному свойственный. В этом сила тициановских стихов. Прав поэтому Симон Чиковани, утверждая, что «в поэзии Тициана Табидзе, как в единой семье, живут орпирские колхозники, Мцыри Лермонтова, Григол Орбелиани, Гиппократ, Пиросмани...».

Развитие Тициана как поэта было не простым и посвоему типичным и знаменательным для того времени. Студент-филолог Московского университета, он в решающие годы возмужания был заражен всеми токами тогдашних поэтических направлений и пристрастий: среди них

были Блок, и Анненский, и французские символисты. И когда в годы первой мировой войны московский студент вернулся домой, в родной город Кутаиси, он нашел там среду близких ему, заряженных теми же токами сверстников; так возникла знаменитая группа грузинских поэтов-символистов «Голубые роги». Юные поэты смело раздвигали границы традиционного грузинского стиха, ломали формальные каноны классики, идущей от Ирана.

Сегодня для этого литературного движения давно уже наступило время исторической оценки. Пускай его эстетические черты осуждены самими участниками, выросшими из «Голубых рогов», как из детской одежды. Однако и детская одежда была по-своему прекрасна! Ранние стихи Тициана сохранили до наших дней аромат своего времени и обаяние юности. Это была юность очень одаренного человека. Вступая в жизнь, он чутко вслушивался и в песню ветра, и в рыдающие звуки родного чонгури, и в пророческий, заклинающий голос нашего Александра Блока. Ему были близки и родственны голоса далекой истории. Халдея, Иран, Греция проступают в тициановских стихах того времени в сказочных очертаниях и в то же время в характерных и ярких деталях, которые говорят о культуре, о начитанности автора, о пристальности художника, умеющего по детали угадать облик далекого столетия и чужого народа.

Вийон и Рембо, Гойя и Веласкес, Кармен и Саламбо, Летучий Голландец и Пьеро — все это закадычные друзья его ранних стихов, его гостеприимного и широко распахнутого мира.

Наконец, достойно быть отмеченным, что еще в самую ночь на 25 октября 1917 года грузинский юноша в Кутаиси отчетливо понимал и записал в своей тетради:

...ответ столетий несомненен,
Исход сраженья предрешен.
Ночь запомнит только имя «Ленин»
И забудет прочее, как сон.

(Перевод Б. Пастернака)

В сборнике 1957 года Тициана Табидзе, наряду с его зрелыми, широко известными произведениями, помещены и ранние стихи. И в них угадывается источник, послуживший началом для большой и полноводной реки! Здесь был

первый перекресток пути, чистого, благородного и по-своему смелого. Диктовало эти стихи очень большое бескорыстие и неоглядная преданность любимому искусству:

Будь что будет, но, жизнь молодая,
Я объезжу тебя и взнуздаю
И не дам потеряться во тьме.

(Перевод Б. Пастернака)

Этот приказ самому себе он, конечно, выполнил. И сейчас Тициан Табидзе недаром вспоминается нам особенно ярко и свежо. Он по праву современника входит в сегодняшнюю поэзию, поистине «как живой с живыми говоря».

1957

САМЕД ВУРГУН

Когда в декабре 1954 года на трибуну Второго Всесоюзного съезда писателей СССР поднялся Самед Вургун с докладом о советской поэзии, это было воспринято как должное и делегатами съезда, и всей нашей писательской общественностью. Самед Вургун явился перед нами в те дни как достойный представитель поэтического отряда нашей многонациональной и разновозрастной литературы, как воплощение самой Поэзии.

Вот уже девять лет, как он ушел из жизни. У смерти есть особое свойство. Она отчеканивает образ ушедшего в его окончательном, наиболее достоверном варианте. И этот образ внезапно вырастает из груды пережитых мелочей и подробностей, он становится ясным и бесспорным в основном своем значении.

Так произошло с Самедом Вургуном. И, вспоминая сейчас тот декабрьский день 1954 года, когда он говорил с трибуны Колонного зала Дома Союзов в Москве, под лучами прожекторов и иссиня-белых «юпитеров», подтянутый, смуглый, рано поседевший человек, взволнованный сознанием высокой своей ответственности за все хозяйство нашего трудного искусства, — мы вспоминаем это не только как заслуженное им торжество, но и как его трудовой подвиг — последний из предстоявших ему в короткой и блестящей жизни.

В своем докладе он сказал: «Лирика не должна быть подобна перелетной птице, которая спела свою звонкую песенку и тут же улетела... Лирическое стихотворение, песня должны западать в душу человека и вить гнездо в его сердце и, как Жар-птица, согревать его, быть спутницей человека в труде и борьбе, в радости и печали, пробуждать в человеке добрые чувства».

Самед Вургун был верен здесь высокой традиции, которая пришла к нему как наследие от Физули и Вагифа,

великих мастеров азербайджанской поэзии прошлых веков. Спутницей его была Жар-птица, с юных дней согревавшая ему сердце «добрыми чувствами», — добрая спутница всех сказочников, одного пера которой, говорят, достаточно, чтобы озарить человеку весь его жизненный путь. Именно эта Жар-птица сделала из него великого поэта. Да, великого! Редко соглашаются применить этот ответственный эпитет к современнику. Какой страх, какие сторонние соображения мешают, я не знаю. Но убежден, что и страх и соображения эти не стоят ломаного гроша.

Самед Вургун — псевдоним. Вургун по-азербайджански значит — влюбленный. По давней традиции арабских, иранских и азербайджанских поэтов Самед взял такой псевдоним в самом начале жизненного пути, чтобы обозначить и закрепить в сознании будущих читателей то свойство, которое сам считал наиболее существенным в себе. Но речь шла не о любви к одной избраннице сердца, а о любви к самой жизни, о преданном служении жизни. Таким он действительно был и остался на всю жизнь.

Настоящее его имя Самед Юсуф-оглы Векилов. Он родился в 1906 году в селении Салахлы Казахского района Азербайджанской ССР. Детские годы провел в родном селе, учился в сельской школе, в той самой, в которую через несколько лет по окончании Казахской учительской семинарии вернулся учителем родного языка. Стаж его учительства пять лет, последние годы — в Кировабаде, на родине великого Низами Гянджеви. В 1929 году он уже в Баку, а затем в Москве, где получает высшее образование в педагогическом институте имени В. И. Ленина. Затем он снова в Баку, аспирант отделения языка и литературы при Азербайджанском научно-исследовательском институте.

Стихотворения его стали печататься в азербайджанской периодике с 1926 года. В них явственны следы влияния народной песни — байяты и влияние великого лирика XVIII века Вагифа, который на всю жизнь останется его любимым поэтом и любимым героем. Через несколько лет образ Вагифа оживет в одноименной его дра-

ме. Первый сборник стихов Самеда — «Клятва поэта» — вышел в 1930 году, когда автору было двадцать четыре года, а спустя два года — еще один сборник, «Фонарь».

Советское воспитание, бакинский и московский вузы сделали из него поэта-коммуниста, борца за всечеловеческое счастье, преданного высоким интернациональным идеалам ленинизма.

Всеми своими душевными корнями он связан с родной почвой. Всем пылким темпераментом, всем мощным песенным и ритмическим даром он принадлежит Азербайджану.

Впервые я узнал его близко, когда в 1937—1938 годах вместе с Владимиром Луговским работал в Баку над переводами для «Антологии азербайджанской поэзии». В числе редакторов «Антологии» был и Самед Вургун, он же возглавлял тогда Союз советских писателей Азербайджана. Он был очень хорош собой — статный, ловкий и складный человек, с черной шапкой волос, неистово влюбленный в жизнь, веселый и общительный в доброй и дружеской компании, не слишком усидчивый в труде, но легко и споро одолевающий любую работу. Он присматривался к нам, москвичам, к нашему рабочему распорядку с некоторым недоверием и насмешливостью, — дескать, почему это москвичи так усердны, так ли уж это необходимо, кто нас гонит? Но всячески старался помочь нам.

Недаром он был признанным знатоком и хозяином всего раскрывшегося перед нами богатства азербайджанской классики и народного эпоса. В одном из стихотворений того времени Самед делает смотр своим великим предшественникам и как бы устанавливает с ними живую связь. Им назван Насими — «дальнозоркий стрелок, заглянувший в века», он упоминает величайшего лирика Азербайджана Физули и с особой сердечностью — своего любимца Вагифа. Это естественные для молодого поэта поиски прецедентов, они продиктованы его желанием прочнее утвердиться на родной почве. Это поиски корней и первоисточников. Самед имел все основания так обратиться к Вагифу:

И я в песню твою, опечаленный, вник,
Чтоб вернуться к своей и сказать о своей..

Дальше он пишет:

Я чеканил слова не за хлеба кусок,
У народа их брал, чтоб народу отдать.
Я не Байроном рос, но могу быть высок.
В жарком сердце не всю исписал я тетрадь.

(Перевод П. Антокольского)

Конечно, это очень гордые слова, но они продуманы, пережиты и взвешены. Теперь мы знаем, что они не могли быть голой декларацией для Самеда. Всей своей дальнейшей работой он доказал полноту ответственности поэта перед народом, перед его молодой и растущей культурой.

Значительно позже в пестрой московской компании зашел разговор о молодом азербайджанском композиторе, чья первая симфония только что была исполнена с большим успехом. Кто-то из мудрствующих лукаво музыковедов взялся вывести генеалогию талантливого дебютанта и назвал добрый десяток всемирно прославленных имен, от Баха до Мусоргского. Вот, дескать, кому обязан азербайджанец. Самед прервал говоруна с нескрываемым раздражением и горечью:

— Ты неверно, говоришь, дорогой, ай как неверно! Ты не там ищешь, да? Он учился и у наших ашугов, у Гаджибекова, да?

И в этом была правда, несравненно более убедительная, нежели ученая осведомленность, — правда собственного незавершенного опыта, который поэт обязан считать верным и поэтому вправе распространить его на младшего современника. Это была правда самой жизни.

Да, Самед Вургун прежде всего сын своего народа. Вот откуда легкий пламень его стихотворной интонации, его изменчивый и гибкий ритм, на редкость слаженная строфика, общая музыкальность, мягкая и в то же время упругая, как непрерывно ускоряющаяся мелодия народной пляски.

Наиболее полным и своеобразным выражением этих коренных черт был его театр. Он окончательно нашел себя в театре, в романтической своей драматургии,

С этих зрелых его созданий я и начну, нарушив хронологическую последовательность, чтобы с самого начала прояснить историческое значение его пути и творчества в целом.

В 1937 году появилась его первая драма «Вагиф». Через год она была впервые поставлена в Баку, в драматическом театре имени Мешади Азизбекова. Об этой драме Мариэтта Шагинян писала тогда в «Правде»: «Когда одному из художников удается сделать что-нибудь настоящее, всем другим собратьям становится легче работать. Почему? Потому что подлинно художественное произведение — это всегда обобщение, а значит, и выход. Сознательно или нет, мастер в нем подводит итог до него еще неясно воспринимавшемуся общественному опыту и типовыми характерами, образами, конфликтами выводит наблюдения века из мира частностей на большую магистраль исторических закономерностей. А вслед за ним, за вожаком, начинают видеть эту магистраль и другие художники. Драма «Вагиф» — именно такое подлинно художественное произведение».

В словах Мариэтты Шагинян очень высокая оценка, высокая похвала. Заслужила ли этого первая драма Самеда? Заслужила!

Мы в центре феодального Азербайджана XVIII века, в горном Карабахе, в одном из мелких ханств. В силу коренных особенностей феодального строя хан Карабаха точно так же, как и любой из соперничающих с ним соседей-ханов, сознательно или несознательно, правдой или неправдой, стремится к собственной микроскопической автаркии, к непомерному возвышению и укреплению своей вотчины, своей неприступной крепостцы. Вся его близорукая и тупая политика направлена в эту сторону. Для этого существуют зверские поборы с голодающего народа. Во имя этой цели хилый и хитрый дурачок хан-помещик корчит из себя тирана на манер иранского шахиншаха. Все это приводит к тому, что страна, раздробленная и разорванная на мелкие, соперничающие между собой уделы, попадает под иго иноземного захватчика. Неизбежность такого конца показана в драме Самеда Вургуна с исторической правдивостью.

Если в знаменитых комедиях основателя азербайджанского театра, великого Мирзы Фатали Ахундова, в начале девятнадцатого века разложение феодального строя было

предметом сатиры, мягкой, а то и свирепой издевательской насмешки, если эти комедии были полны животрепещущей для автора современности, то перед советским поэтом возникла историческая перспектива. Он живописал безвозвратно ушедшее прошлое и на этой основе создал народную трагедию. В борьбе открытых страстей, в столкновении крупных характеров он увидел социальный смысл происходящего. В драме Самеда все крупно, все о главном: о судьбах народа, несгибаемого, борющегося за свое будущее, за лучшую долю. Автору не пришлось изобретать сложную драматическую интригу или сценически выгодные и эффектные ситуации. Ничего этого в драме нет и в помине. Она правильно названа по-шекспировски «хроникой». Драматург с доверчивостью настоящего художника смело следует истории и легенде — большего ему и не надо.

Но в результате какая яркая сценическая картина! Поистине это краски народного театра. Тут нет сложных оттенков, нет светотени, ретуши. Нет заботы о психологических оправданиях и тонкостях. В речах действующих лиц нет пресловутого подтекста, который был изобретен интеллигентными актерами для сугубо интеллигентных сценических персонажей. Все впрямую, резко, неприкрыто. Именно в этом подлинность, о которой говорит Мариэтта Шагинян.

Вагиф Самеда — не только гениальный поэт, но и государственный деятель, дипломат, народный вождь. Он молла по профессии, но не по призванию. Это большой, свободомыслящий, деятельный человек, умница, далеко опередивший свое время реалист, хорошо разбирающийся в людях, трезвый в оценке своих мелких противников, широкий и в любви и в ненависти и прежде всего верный своему призванию. В его образе Самед Вургун воплотил собственное представление о том, каким должен быть настоящий поэт — слуга народа.

Замечательна по скупой, лапидарной выразительности сцена, когда Вагиф, измученный дворцовой повседневностью, мелкими стычками с мелкими людишками, оскорбленный ревностью к жене, во внезапном порыве ищет покоя и радости в творчестве:

О вольный край! Горячий день в труде,
Простой ночлег... народные поверья,
Восхода час, луч солнца на воде...

Стихи текут. Спасение в беде!..
Где перья?

(Роется в книгах, сложенных в стенной нише. Весело кричит на весь дом, созывая слуг.)

Эй, мои чернила где?

(Вбегают испуганные слуги и домочадцы.)

Куда, шайтан, мои девались перья?!

(Садится, пишет.)

(Перевод А. Адалис)

На этом кончается первое действие драмы.

При оценке центрального образа, его героической целеустремленности вспоминаются герои шиллеровского театра, Маркиз Поза и Карл Моор, идеальные правдолюбцы, чьими устами открыто говорит сам автор, — создания души молодой и возвышенной, беспредельно верящей в правду и добро, присущие человеку.

Такими же по-шиллеровски возвышенными чертами души наделены все положительные герои драмы: друг Вагифа, старый поэт Ведади, сын Вагифа, чистый юноша Алибей, бесстрашный предводитель повстанцев Эльдар. Здесь необходимо оговориться. Усматривая в стихах Самеда сходство с шиллеровскими героями, я не хочу сказать, что оригинальный, идущий своим путем азербайджанский поэт был как-то зависим от великого немецкого классика. Речь идет о другом. В разных культурах, в разные исторические эпохи строй души оказался родственным. Революционная стихия породила потребность в одинаково возвышенных, благородных характерах. Имя этому — романтизм. Недаром Самед Вургун так часто и с такой последовательностью возвращался к вопросу о революционном романтизме в нашей поэзии.

Если такими являются перед нами положительные герои драмы, то так же прямолинейно принижены и разоблачены отрицательные персонажи. Краски народного театра особенно ярки здесь. Злодеи драмы открыто признаются во всех своих семи смертных грехах. Вот персидский шах Каджар. Его грубая, цинически трезвая

оценка собственной персоны звучит почти как мальчишеская похвальба:

Кто? Мы милосердны? Плешивый, не льсти!
Во мне благодетеля не обрести.
Раб! Лестью раба властелин оскорблен.
Все знают, что в детстве я был оскоплен...
О да, я — калека. Для нас образец —
Тимур, Тамерлан — знаменитый Хромец.
Сторицею кровью за кровь получу,
Пусть мир палачей присягнет палачу!
Ха, мы добродетельны? Больше не лги.
Наш долг — получить со вселенной долги.

(Перевод А. Адалис)

И чем дальше говорит этот выродок, тем беспардоннее он саморазоблачается. Что? Наивно? Непсихологично? Так не бывает в жизни? Может быть, но именно таким и должен быть народный театр, рассчитанный на жадную, требовательную, юношески бурную аудиторию. Надо слышать, какими взрывами искреннего негодования и восторга сопровождается представление этой драмы в Баку, чтобы понять современность, насущность, необходимость такого театра для трудящихся Азербайджана. Впрочем, я готов предположить, что именно такой театр настоятельно нужен и у нас. Вспомним успех драматургии Вишневского. А ведь это явления одного ряда!

Драма «Вагиф» народна еще и потому, что главное действующее лицо, главная пружина действия народ. Прежде всего: не однажды самовольно врывается на сцену и целиком ее заполняет масса разъяренного, восставшего голодного люда. Это бедняки, чабаны, ремесленники Карабаха.

Но народ в драме не только действующая масса. Слово и мысль народа звучат в каждой картине, народ говорит устами анонимов, мелких безымянных персонажей, вроде тюремного привратника или иранских стражей-сарбазов. Даже ханский шут олицетворяет народную смекалку и народное острословие.

Новаторство первой драмы Самеда Вургуна не показное, внешне не эффектное. Ни стиль, ни прием, ни манера здесь ни при чем. Новаторство только в одном: жизнь властно диктовала художнику свои законы, а он смело и безоговорочно предоставил ей распоряжаться на большой сцене.

Через год после «Вагифа» последовала вторая драма Самеда, «Ханлар». Это тоже история, но уже гораздо более близкая к нашему времени: 1907 год в пролетарском Баку. Главными героями драмы стали молодой рабочий Ханлар и его друзья, руководители большевистского подполья в Баку: Шаумян, Азизбеков и другие. Трагической судьбе Ханлара, его любви и гибели от руки наемного убийцы, похоронам, превратившимся во всенародную революционную демонстрацию, посвящена эта поэтичная драма. В ней много живого и энергичного действия, много резких и неожиданных поворотов, которые держат зрителя в напряжении. Как умелый и расчетливый драматург, Самед Вургун вырос в ней. Не стоит говорить о неточностях в расстановке фигур революционного лагеря. Ярко и остро показаны отчасти гротескные, но в общем достаточно правдивые фигуры врагов: богачи-нефтепромышленники, их прихлебатели царские чиновники, от губернатора до тюремщика; меньшевистский лидер-гастролер; изящный и глупый журналист-пантюркист — все это пестрое общество бакинских обывателей, трепещущих при малейшем движении грозного пролетариата!

Очень выразителен и поэтичен образ народного разбойника-мстителя Хасполада. Это тот самый «Хазбулат удалой», о котором у нас поется в популярной песне. Удача ждала Самеда при каждом его прикосновении к народной душе.

Но еще большей удачей в том же плане является один из центральных образов драмы — мать Ханлара, наивная и по-настоящему мудрая старуха Кызетар. Женщина мусульманского Востока, согбенная веками угнетения и унижения, сохранившая при этом душу живу, прислушивается к речам сына и его друзей-революционеров. В ней просыпается надежда на лучшую долю если не для себя лично, поскольку она уже слишком долго жила на свете, то для других женщин. Самеду и здесь удалось затронуть глубокие и заветные струны народной души, создать образ простой азербайджанской матери.

В годы Отечественной войны им была написана третья и последняя драма, «Фархад и Ширин», созданная по мотивам одноименной поэмы великого Низами, произведение большой поэтической свежести. В докладе на писательском съезде 1954 года Самед пробовал умалить ее

значение, обвинял себя в идеализации прошлого. Думается, что он был неправ в этой самооценке. У каждого произведения свои законы и права. Поэтическая легенда о Фархаде и Ширин недаром ожила под его пером. Богатырский труд Фархада, человека, сдвигающего горы ради далекой избранницы, стал символом любви и преданности, прочно вошел в поэтический обиход советского человека.

Вот какова драматургия этого поэта — жанр, как известно наиболее удаленный от лирики, от какого бы то ни было самовыявления и поэтому наиболее трудный для всякого поэта. Как уже было сказано, в драматургии резче всего проявилась самобытность Самеда Вургуна, его связь с национальной культурой, с традициями классической поэзии Азербайджана. Это его творческая вершина. С этой крутизны нам предстоит увидеть, как поэт ее достиг.

Начинал он как чистый лирик. Виртуозно подчиняя замыслу сложные строфы старой азербайджанской классики и, если этого требовало движение стиха, нарушая их гладкие и скованные формы, Самед Вургун явлен перед читателями и как горячий патриот своей страны и своей эпохи, и как юноша, беспредельно влюбленный в благодетельные силы жизни, в южное солнце, в цветущую весеннюю природу, в горные реки и ключи, в трубные голоса журавлей — этих исконных спутников азербайджанской музыки, от саза до кеманчи. Все это разнообразное богатство, завещанное ему дедами и прадедами, не однажды нашло в его лирике живое и свежее выражение. Незачем искать в ней смятения чувств, неприкаянности. Молодой Самед прежде всего чистосердечен и счастлив, он всем существом тянется к любви и дружбе, его поэзия настежь открывает мир для его познания и переделки.

В стихотворении 1935 года «Память» он обращается к матери, вспоминает свое прощание с нею, вспоминает свое детство, навсегда ушедший для него в прошлое скудный сельский быт. Эти воспоминания не радостны и не легки, а между тем даже здесь небо Самеда безоблачно, печаль не туманит его лица или туманит на секунду, как тень легкого весеннего облака, — настолько

силен порыв лиризма, в самом себе несущий исцеление от печали.

Его знаменитое, давно уже ставшее народной песней обращение к Азербайджану — одно из самых оптимистических в советской поэзии. В этом стихотворении блещет и сверкает изобилие чудесной южной страны — ее виноград и хлопок, нефть и вино, табуны горячих коней и стада джейранов; сотни и тысячи смуглых мозолистых рук тянутся к поэту, перекликаются зурначи, струны саза звенят томительно и сладко, а где-то рядом, около каждой строфы, слышен гортанный говор нарядной бакинской толпы, в которой столько влюбленных, столько «вургунов»!

Лирику Самеда продолжают его поэмы. Есть справедливый тезис, что наши поэмы не могут быть отделены от лирики резкой пограничной чертой. Черта эта была и остается воображаемой, как линия экватора. Моряки, плывущие в океане, никогда в глаза не видели, что это за штука — экватор. Советские поэты в своей каждодневной практике опровергают литературоведческую классификацию, перешагивая пограничную черту между лирикой и эпосом и попросту забывая о ее существовании. Первая из поэм Самеда, наиболее известная до сей поры, — «Слово о колхознице Басти».

В крестьянской семье родилась девочка, еще одна девочка. «Зачем мне дочь, зачем ей жить, расти?» — причитает несчастная мать и дает имя новорожденной «Басти». Оно созвучно нашему «баста», то есть «кончено», «хватит»: всякая девочка — лишнее бремя для бедняков. И ясна ее будущая судьба в бесправном и черством мире.

Речь идет о вековой женской доле в странах мусульманского Востока и об исторических переменах в женской доле, которые стали неизбежными после Великого Октября. Сила одушевления поэта бьет через край, заставляет его спешить, в каждой новой маленькой главке поэмы меняет направление рассказа. Каждая из этих главок — газель или касыда, сложенная в честь героини, которая вчера должна была стать рабой шариата, служанкой мужа, наложницей бека, а сегодня стала знатной колхозницей, хозяйкой всей страны. Поэма кончается знаменательной встречей героини с автором в Московском Кремле, на приеме знатных людей Азербайджана.

Из большого эпоса Самеда «Азербайджан», написанного в те же довоенные годы, мы знаем всего два отрывка на русском языке — «Дастан Баку» и «Талыстан». Их заливает все та же волна лиризма, что и «Слово о колхознице Басти». Точны реалистические приметы трудового быта: даже какая-нибудь рыбка шамайка, редкостный улов каспийских рыбаков, даже эта рыбка, изжаренная в котелке у рыбацкого ночного костра, займет в строфах Самеда достойное место рядом с патетическим рассказом о рыбацкой доблести; даже кишмиш, кизил и орех по праву упомянуты. Словом, реализм оседает здесь «прозы кристальными крупицами», и это характерно для советской поэзии тридцатых годов. В этих отрывках Самеда звучит и хвала героическому труду народа — нефтяникам, виноградарям, хлопкоробам. Заветная тема Самеда — его заботливая нежность к женской доле, так по-разному складывающейся в наше время. Недаром в любви двух чистых человеческих существ он видит образ, символический для своего народа:

Ты понял: чист душой народ моей земли,
Народ, сложивший песнь Меджнуна и Лейли.

В те же предвоенные годы Самед Вургун много и плодотворно работал как переводчик. Ему принадлежит блестящий перевод «Евгения Онегина», в котором он с виртуозной легкостью передал на родном языке легкость, иронию и лиризм оригинала, отлично справился с четырнадцатистрочной строфой. Он переводил Руставели и Низами, Шевченко и Маяковского.

Трудно передать сочувственное волнение аудитории, одинаковые и в Баку и в Москве, когда перед нею появлялся этот человек с горячими глазами и доброй улыбкой и начинал читать. Уже один ритм завораживал слушателей, одна его азербайджанская речь с умягченными гласными, казалось, была полна внутренней музыки.

Послевоенные поэмы Самеда — «Старые друзья» и «Мугань». В первой из них рассказывается о славных бакинских стариках рабочих, связанных с революционным подпольем. Во второй поэме, в «Мугани», речь идет о разительных переменах в жизни трудящихся Азербайджана, о строительстве Мингечаура, о хлопкоробах, ждущих новой техники, которая сэкономит их время, позволит улучшить и украсить быт, строить новые дома.

В этих поэмах Самед — зрелый изобретательный мастер, умело и легко переходящий от одного приема рассказа к другому: бытописание соседствует с метко схваченным диалогом, лирика авторских отступлений — с живым юмором. Как тонко, например, описана встреча автора с муганской девушкой, как хорошо передана смена ее настроений, трогательная доверчивость к незнакомому человеку, трогательная жажда поскорее обо всем расспросить городского гостя — и, наконец, завершающий встречу запоздалый ее испуг:

Кто вы, дядя?.. Вы знакомы будто мне?..
Ваш портрет у нас давненько на стене...
Вы поэт! Вы подбираете слова...
Напишите вслух о том, что я права!
Вам нетрудно все связать и развязать, —
Почему бы вам о хлопке не сказать?..

«Мугань» — самая большая из поэм Самеда, самая емкая и многоплановая. Она дышит рабочим днем народа, его созидательным полднем.

Она оказалась итоговой для его многолетних поисков новой формы поэтического рассказа о живой современности. И в то же время она продолжает его генеральную линию. Если когда-то он воскликнул: «В жарком сердце не всю исписал я тетрадь», то «Мугань» полностью это подтверждает.

В поэме «Айгюн» он возвратился к старой своей теме, слишком памятной, чтобы не узнать ее: женская доля, семейный быт, над которым так упорно тяготеют призраки прошлого, неизжитое наследие шариата.

На этот раз речь идет о новой интеллигенции Баку. Героиня поэмы — талантливая музыкантша, композитор. Она смело расторгает свой неудачный брак, уходит от мужа, бездельника и бесшабашного кутилы, ничтожного человека. Она рискует при этом очень многим: и уважением окружающей среды, порою косной, и собственным творческим трудом. Но женщина выходит победительницей. Бедняга муж приобщается к труду и возвращается к знатной жене возрожденным человеком.

Не случайно поэма эта впервые сейчас появляется на русском языке. При жизни поэта она была подвергнута свирепой и недальновидной критике, и это стоило ему немалых душевных сил. «Так не бывает в жизни, это не

типично для советской действительности!» — вопили ханжи и перестраховщики. Самеда Вургуна обвиняли чуть ли не в клевете на нашу жизнь!.. Это его-то, чье творчество было вдохновенным гимном в честь нее!

После Отечественной войны Самеду не однажды пришлось побывать за рубежами Советского Союза, и на Западе и на Востоке. В 1946 году в качестве члена парламентской делегации он был в Англии.

Вот одно из его стихотворений, связанных с лондонской поездкой. В нем рассказывается, как к автору подошел один из английских именитых парламентских деятелей и готов был завести уклончиво-вежливую беседу на дипломатический манер.

«Баку! Баку!» — он процедил сквозь зубы,
И дрогнула слегка седая бровь...
А у меня по жилам, как сквозь трубы,
Бьет огненная нефтяная кровь!
Да, я бакинец на твоем пути!
Да, я наследник двадцати шести!
Ты помнишь все, конечно, старый дьявол,
Так пристальней, пожалуйста, гляди! —
Мы разошлись налево и направо.
...Клокочет ярость у меня в груди.

(Перевод П. Антокольского)

Стихи Самеда о Лондоне продиктованы не только яростью, хотя и ярости ему хватало. В них звучит братская жалость к нищему художнику, вынужденному на панели продавать свое дарование за медную мелочь, звучит и волнение советского гражданина перед могилой Маркса на кладбище в Хайгете. Это живые отклики восприимчивого художника, который радуется возможности раздвинуть свой кругозор. Он отдает себе ясный отчет в своих ощущениях. Такими же были стихи Самеда о послевоенном Берлине.

Сильнее же всего были выражены его зарубежные впечатления в короткой и энергичной поэме, которая по праву займет почетное место в самой избранной антологии нашей послевоенной поэзии. Это поэма «Негр говорит». Она написана по свежим следам конгресса деятелей культуры во Вроцлаве в 1948 году, делегатом которого был Самед. Она представляет собою мощный, богатый мысля-

ми, страстный монолог негра, выступающего на конгрессе. Негр говорит о трагической судьбе своего народа, для которого Северная Америка стала родиной-мачехой, родиной-адом.

И когда негр кончает свою речь и в ответ неистовствуют аплодисменты аудитории, автор подхватывает его речь как эстафету, продолжает не досказанное негром от лица всего колониального Востока, рвущего вековые цепи, он вспоминает парижских коммунаров и предвидит последнюю битву человечества за свое счастье.

Послевоенная лирика Самеда прорубала окна в широкий мир, доселе известный ему по книгам. Он делал это уверенно, как знающий себе цену художник, как представитель нового, справедливого общества. В этом сказался и его национальный горячий темперамент, в нем самом сказался бакинец, достойный представитель славного пролетариата Баку, издавна знаменитого своими интернациональными традициями. Поистине в его жилах клокотала «огненная нефтяная кровь».

И еще необходимо сказать, что Самед Вургун — революционный романтик. Я знаю, до какой степени он был заинтересован в таком признании. Ведь сам он всему, что полюбилось ему в поэзии, щедро присваивал как высшую награду, с его точки зрения, звание романтизма!

12 мая 1956 года в Баку отмечалось пятидесятилетие со дня рождения Самеда Вургуна. Огромный зал оперного театра имени Узеира Гаджибекова был полон до отказа: бакинские трудящиеся, интеллигенция, молодежь. В проходах партера и балкона стояли сотни людей, не получивших места и все-таки прорвавшихся в театр. Торжественная часть продолжалась три часа. Один за другим на трибуну выходили друзья поэта, поэты братских республик: Константин Симонов, Гафур Гулям, Георгий Леонидзе, Берды Кербабаев, Наири Зарьян, Расул Гамзатов, Платон Воронько и многие, многие другие. Они обращались к юбиляру с горячими словами признательности, любви, уважения и восхищения. И в этих словах не было юбилейных преувеличений. На трибуну выходили представители бакинских нефтяников, комсомола города, люди, приехавшие из района, где Самед начинал свою трудовую жизнь сельским учителем. Был оглашен указ Президиума

Верховного Совета СССР о его награждении вторым орденом Ленина. В его адрес поступали сотни и сотни телеграмм. Стол президиума в театре был завален подарками: ковер с вытканным на нем портретом Самеда, электрифицированная модель нефтяной вышки с освещенным изнутри вращающимся глобусом, шелковые халаты из Средней Азии, серебряные кубки из Дагестана, множество адресов — и книги, книги, книги...

Три часа длилось это необыкновенное торжество, праздник нашей братской культуры. Театральная аудитория была внимательна, она не шелохнулась, горячо откликалась на каждое искреннее слово, а таких слов было много. После торжественной части был концерт, были сыграны отрывки из драм Самеда, прочитаны его стихи, спеты песни на его слова.

А его самого не было в театре. Уже много месяцев прикованный к постели жестокой болезнью, он только по радио слушал, как его чествуют и бакинцы, и все съехавшиеся с разных концов нашей родины друзья. Он слушал, и не раз слезы душили его, а выступавшие с трибуны через микрофоны обращались непосредственно к нему.

На следующий день, прорвав суровую и праведную блокаду врачей, мы были у него в доме, у его постели. Полуприподнявшись и опершись левой рукой на подушку, безмерно исхудавший, он смотрел в наши лица печальными глазами, в которых еще светилась несбыточная надежда, в них теплилась доброта, желание не огорчить нас, не испугать.

Не прошло и двух недель с того памятного дня, и мы узнали, что вечером 27 мая 1956 года он ушел из жизни.

Его прах покоится на высокой кремнистой круче над Баку, откуда виден весь город, вся его подкова в ожерельях вечерних огней, и пенится у края этой подковы соленый каспийский прибой. Недалеко от места вечного упокоения поэта возвышается памятник его герою, юному революционеру Ханлару.

«В жарком сердце не всю исписал я тетрадь» — эту строку Самеда я повторяю уже в третий раз. Слова эти, сказанные более двадцати лет назад, остаются в силе и по сей день, когда его уже нет. Тетрадь его осталась не исписанной до конца, последнее слово не было сказано. Тяжелая болезнь сразила этого великого жизнелюбца,

веселого, страстного, навсегда молодого человека. Юные читатели ждали его новых стихов, театральные подмостки ждали его новых героев.

Казалось, все впереди для друга-поэта, для борца и деятеля нашей великой культуры. Мы вправе говорить о нем, как о живом и стоящем рядом. Голова его полна новых разнообразных замыслов, а сердце бьется неисчерпаемой любовью ко всему живому.

Таким его прекрасный образ навсегда останется для всех, кому посчастливилось знать его лично. Таким он придет и к тем, кто узнает его по книгам.

1957

ВЛАДИМИР ЛУГОВСКОЙ

Я пишу об ушедшем друге, который моложе меня на пять лет. В ранней юности, когда мы впервые встретились, возрастная разница ощущалась как нечто огромное, решающее, и действительно, она определила все главное в складывающихся дружеских отношениях. С годами это ощущение стерлось, мы стали как бы ровесниками. Но сейчас, когда его уже нет на белом свете, возрастная разница выросла с беспредельной силой: мне еще предстоит стариться и бодриться, а он навсегда останется таким, как на этих страницах.

Когда умер его отец, Александр Федорович Луговской, бывший для юноши не только отцом, но и первым учителем родного языка, первым школьным наставником, Володя сильным плечом отстранил псаломщика у отцовского гроба и встал на его место. Он начал читать стихи Александра Блока, которые любил отец. Впоследствии Володя рассказывал об этом и с гордостью, и с трепетной печалью, которая свидетельствовала о глубине пережитого на пороге возмужания. Какие это были блоковские стихи, не знаю, может быть, и сам он неясно помнил. Мне мерещится, что это были вещие строфы о России, о ее вековой истории — чистый источник, из которого все мы черпали в двадцатых годах:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
  Степную даль...
. . . .
И вечный бой! Покой нам только снится
  Сквозь кровь и пыль...

Его собственные первые стихи были полны отголосков той же вековой дали — и удельная княжеская Русь, и аванпосты ее борьбы с ордами степных кочевников, и

новгородские ушкуйники, и войны Иоанна Грозного, и строительство Петербурга, и московский пожар двенадцатого года, и нахимовский Севастополь... Критики называют такие стихи «реминисценциями». Сказать по чести, не слишком я доверяю этому термину и мало понимаю, что он означает. Да и какая там реминисценция, если сквозь образы вековой давности упорно пробивается сам поэт, если он присутствует в стихах как главный виновник их движения.

И ты, мой товарищ, ватажник каленый,
И я, чернобровый гуслярник;
А нас приволок сюда парус смоленый,
А мы — новгородские парни...

А если и не прямо, все равно лирический герой поэта — его современник, а не выходец седой старины.

«Сын ты, сыночек, чурбан сосновый,
Что же ты разбойничать задумал снова?!
Я ли тебя, дурня, дрючком не учила,
Я ли тебя, дурня, Христом не молила?»
«Что мне, мамаша, до Христова рая:
Сила мне медвежья бока распирает...»

И вполне естествен заключительный богатырский возглас:

«Пусти меня, мамка, не то печь сворочу».

Так начинался Владимир Луговской. Нет, это не картинные баллады Алексея Толстого-старшего, не любование седой стариной, не игра в стилизацию, характерная для символистов. Это бессознательный поиск предшественников и прецедентов, поиск социальной родословной. Что стоит за поиском, можно догадаться: желание прожить — хотя бы в творческом воображении — десять молодостей сверх одной, отпущенной каждому из нас. Лермонтов искал или изобретал своих предков то в Шотландии, то среди испанских грандов. У советского поэта схожее желание проявилось с очень большой непосредственностью, ничем не прикрытое. Оно было для него началом всех начал, первой узловой станцией на большом пути.

Впечатления от окружающей действительности постепенно накапливались и были уже изрядно накоплены, но еще не пришел час, чтобы они властно ворвались в стихотворные строки: двадцатилетний поэт-романтик предпо-

чел им впечатления от прочитанных книг, от всего богатого и сложного инвентаря русской культуры, обступавшей его с детства.

В хорошую минуту он шутливо возводил свою генеалогию чуть ли не к языческому Стрибогу, — неприхотливая юношеская романтика, игра сил одаренного художника, который никогда не лжет, даже если сочиняет!

И действительно, этот смуглый, широкоплечий и статный красавец в шелковой красной косоворотке под пиджаком, недавний курсант военной школы, напряженно и открыто живший всей тогдашней революционной жизнью, ее активный участник, автор агиток для клуба кремлевских курсантов, очень похож был и на новгородского ушкуйника, и на гвардейца-фельдъегеря времен Екатерины.

Чтоб ветви шипели горячешной вязью,
Дыханье ломалось в груди,
И залит был серой стоверстною грязью
Зеленый гвардейский мундир...

У него было право сказать о себе:

Дорога идет от широких мечей,
От сечи и плена Игорева...

Вот почему так ненаигранно народно прозвучал его голос при первом же прикосновении к революционной теме гражданской войны в знаменитой «Песне о ветре»:

Сибирь взята в охапку.
Штыки молчат.
Заячьими шапками
Разбит Колчак.

Собирайте, волки,
Молодых волчат,
На снежные иголки
Мертвые полки
Положил Колчак.
Эй, партизан!
Поднимай сельчан:
Раны зализать
Не может Колчак.

Стучит телеграф:
Тире, тире, точка...
Эх, эх, Ангара,
Колчакова дочка!..

На сером снегу волкам приманка:
Пять офицеров, консервов банка.
«Эх, шарабан мой, американка,
А я девчонка да шарлатанка».

Выдумать это из головы, стилизовать личную поэзию под такую песенную стихию вообще невозможно. Она была для Луговского первоначальной данностью, была им самим.

Идет эта песня, ногам помогая,
Качая штыки, по следам Улагая...
. . . .
Эх, зашумела, загремела, зашурганила,
Из винтовки, из нареза меня ранила.

Ты прости, прости, прощай!
Прощевай пока,
А покуда обещай
Не беречь бока.
Не ныть, не болеть,
Никого не жалеть,

Пулеметные дорожки расстеливать,
Беляков у сосны расстреливать...

Как жалко обрубать цитату, потому что дальше еще лучше, еще ближе к народному восприятию войны, подвига, гибели, — но кто же не помнит этих стихов! Многое сгинет в нашей поэзии как шлак руды, отработанный в поисках единственного грамма радия, но в юношеских стихах Луговского останется навсегда железо и кровь: железо великой истории и кровь великого народа. Конечно же, эти стихи были написаны не только им — само время диктовало ему и было его соавтором: это случается только с большими поэтами. В наших спорах о народности советской поэзии, о ее глубоких и прозрачных источниках, мы бываем и ленивы и забывчивы, а между тем вот образец, на который чаще надо ссылаться! Пренебречь им было бы делом прежде всего нехозяйским.

Шли годы. Он менялся и рос на наших глазах, — бывало и так, что предавался смутным и случайным ощущениям, по видимости сложным, а на самом деле искусственно взбудораженным, подогретым на чужом огне. Тут была и нехарактерная для него узость кругозора в четы-

рех комнатных стенах, и тоскливые жалобы на любовные неурядицы, и витиеватый, невразумительный метафоризм. Конечно, бывало и такое, потому что этот здоровый и страстный человек ни от каких бед не страховал себя и ни от чего не берег себя.

Но проходила унылая полоса, рассеивался искусственный туман от первого прикосновения к жизни — будь оно путешествием в новую, неизвестную страну, приездом старого боевого друга, перед тем исчезнувшего с горизонта, газетной полосой, звучащей новизною, которая потрясла поэта. И тогда круче и тверже завязывался стих, становился он снова уверенным и ясным. И если, например, в ранних его стихах восклицание «Азия» казалось почти междометием, вырвавшимся от полноты восторга («Дробот колес, на мосты наскок — мчит паровоз на Владивосток. Азия») или, наоборот, в ужасе («Нудно в вагоне. Гуляет сплин. Тянет поручик сухой кокаин. Азия»), то в тридцатых годах, когда он приехал в среднеазиатскую республику, он узнавал ее, как зоркий журналист и знаток истории. Азия перестала для него быть видением, померещившимся в вагонном окне, Азия была дорогой бесчисленных поколений, колыбелью человеческой культуры, «народовержущим вулканом», — Луговской мог вспомнить это слово Гоголя.

Книга Луговского «Большевикам пустыни и весны» — одна из лучших его книг. Лирический поэт раскрывается в ней заново и неожиданно. Стихи этой книги — куски большого эпоса, куски непосредственных наблюдений, почти репортаж, живьем выхваченный из жизни и не потребовавший литературной правки, и рядом с этим — куски историко-философских обобщений, которые под силу только самостоятельно мыслящему человеку. Здесь Луговской впервые лепит характерные фигуры. Их очень много в книге — хватило бы на большой социальный роман! — они действуют, движутся, говорят свойственным им живым языком, сообщают автору сведения о себе и о своей стране. Поэтому и сама поэтическая книга непрерывно движется, в ней зафиксирован процесс раскрытия мира, процесс непредвиденный и непредсказанный, без заранее заданной композиции и плана. Мы могли бы сказать: «киноочерк», «документальный фильм», «натурная съемка», — да, до некоторой степени производственные термины другого искусства могут здесь пригодиться. Но, вернее всего:

поэзия, искусство старшее по отношению к кино и несравненно более суверенное, обойдется без чужой помощи.

Кто же эти действующие лица, населяющие книгу поэта и обусловливающие ее движение? Это советские люди отнюдь не исключительных достоинств, не исключительной судьбы, не герои в романтических ореолах, — это рядовые «большевики пустыни и весны» в годы исторического перелома в нашем сельском хозяйстве, работники полей и воды, пограничники Туркмении в их повседневной борьбе с басмачами. Поэт правдиво и точно рисует их славные дела в обыденной обстановке.

Донбасский штейгер с чудесно угаданной интонацией обращается к горной скале: «Отвори-ка, матушка, свои ставни. Здесь лежит ветерит». Работающий рядом с ним бухгалтер, оказывается, «собирает цветочки, иссох, как скелет». Он запоем читает истрепанное «Вокруг света», это «грустный бродяга и тайный поэт». Тут же и приблудившийся кот, который, изволите ли видеть, «живет как Печорин. Он сутками рыщет, возвращается гордый и кушает плов». Так неприхотливо движется этот почти прозаический очерк. А вместе с ним движутся понедельник, вторник, среда, четверг наших тридцатых годов на далеких форпостах советского строительства. Права поэзии расширены, — как Офелия, «все в красоту она преобразила»!

Какой-нибудь нищий дервиш на развалинах древнего Мерва, этот полусказочный флейтист, заклинатель змей, оборачивается у советского поэта заготовщиком змеиных шкурок для Госторга «по полтиннику погонный метр», — развенчанная романтика оборачивается новой романтикой, еще более увлекательной.

Старик, знаменитый басмач, по имени Иган-Берды, за которым давно уже шла погоня и слежка, захвачен наконец пограничниками. Идет допрос:

Носком сапога покатывая
одинокий патрон на полу,
Нетвердыми жирными пальцами
он поднял пиалу...

. . . .

Он рад, что кольцом беседы
с ним соединены
Советские командиры —
звезды большой страны.
Он никого не грабил
и честно творил бой...

И начинается казуистика хитрого врага, переданная с большой психологической точностью. Этого врага читатель может ощупать глазами, он слышит его дрожь, сам разоблачает его попытки сберечь свою жизнь перед лицом неопровержимых улик.

Надо постоянно и ежечасно чувствовать себя сыном великого поколения, чтобы всюду и везде, в малом и большом, явном и скрытом, видеть сквозь частокол фактов их историческое значение. Очень хотелось бы цитировать еще и еще, и каждая цитата украсила бы бедную статейную прозу гораздо лучше, нежели мои похвалы. Но у меня другая задача: я хочу прежде всего показать самого Луговского, каким он встает в этой книге, во весь рост, — уже достигший тридцатилетия, мужественный, зоркий, несокрушимо здоровый.

Я хочу говорить
словами совсем простыми,
Только жар простоты
укрепляет и может помочь,
Если сердце твое
лежит на ладони пустыни
И его прикрывает ладонью
пустынная ночь...
. . . .
Мир, наполненный звездами,
поглотил меня без остатка.
Мир, наполненный шорохом,
переродил меня.
На меня надвигается
войлочный конус палатки,
Стон верблюдов
и топот коня.
И тяжелая Азия
в черном своем убранстве,
С бородой,
поседелой от солончаков...

Уверенная сила Луговского шла от ясного ощущения и ясного сознания своей позиции в мире. Это не только идейная ясность, хотя, само собою разумеется, она очень многое значит для каждого писателя! Луговской никогда не забывал, что он поэт, бодрствующий страж всех сокровищ мира, сокровищ природы, культуры, души. Он знал, что сокровища поручены поэту, как никому другому, и поэт отвечает за них перед лицом будущих поколений.

Ну, а что нам-то прибедняться, в самом деле, если мы действительно любим свое искусство. Ведь это и составляет достоинство и призвание поэта!

В одной из следующих книг его — «Европа» — прежде всего явственна гражданская тенденция: обвинения, брошенные в лицо капиталистическому миру, достойны стоять рядом с лучшим в советской поэзии и вообще в русской поэзии прошлого. Они сродни и Лермонтову:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою...

Стихи этой книги пронизаны теми же грозовыми молниями, что стихи о западных странах Маяковского. И здесь та же ясность позиции организует отбор впечатлений и высокий лиризм.

Книга «Европа» не случайна для Луговского и по другой причине: не с пустой головой пришел он в чужие и враждебные города, не праздным туристом и не отрицателем типа «шапками закидаем», для которого все, что не «наше», уже тем самым трын-трава. «Святые камни Европы», ее соборы, памятники, картинные галереи, весь инструментарий ее вековой культуры много и внятно говорит его сердцу и его разуму. И афинский Акрополь с трагическими призраками времени Эсхила, и верфи и доки «владычицы морей» Англии, еще недавно «розовой и полногрудой», и раскаты «Dies irae» под сводами римского собора — все это живые и непреложные категории для советского человека. Как ни праведно его негодование, как ни зорки глаза на социальную ложь и грязь, он обязан все помнить. Стихи Луговского написаны много лет назад. Хотя они дышат злобой дня того времени и устарела их политическая злободневность, но стихи остаются в силе, они живут более интенсивной жизнью, нежели раньше.

Они полны отличной, крупной, жесткой живописи, в которой поистине все «весомо, грубо, зримо».

Волосатое круглое ухо
        прелата
Поворачивалось
        за клинком свечи.

Сухощавые ангелы
в пасмурных латах
Сдвигали на фресках
щиты и мечи.

И когда, над удавом
душистого тумана,
Он смолкал
и глотал, как ядро, кадык,
Снова в синих стволах
векового органа
Закипела
свинцовая злоба владык.

Но через окна
с нимбами золотыми
Машины города
протягивали зубчатый гул
Над медным набатом
свирепой латыни,
Над волчьим рычаньем
папских булл...

Какое великолепное, сумрачное и тяжелое барокко, какая избыточность красок и звуков, где оркестрованы и трубная медь, и вздохи органа, и машинный гул мирового города! Это великолепие выполняет немаловажную функцию, если вспомнить о ясной тенденции стихов: чем ярче слово поэта, чем зримее его образ, тем точнее прицел!

Книга «Европа» завершала первый период в работе Луговского. Он вырос в зрелого мастера. Восприимчивый и отзывчивый, он легко, смело и быстро усваивал впечатления жизни и перерабатывал их за рабочим столом с завидным рвением. Дорога от жизни к стихам была для него короткой и прямой дорогой. Стихи звучали как дневник или исповедь. Они были чистосердечны. Не ищите у Луговского лукавых иносказаний, литературщины, сторонних соображений — все равно не найдете!

Благодетельные силы, заложенные в нем природой, велики. Творческий человек, он создан для того, чтобы писать, писать, писать, исчеркивая и перечеркивая уйму белой бумаги. В автобиографии он рассказывает о своем отрочестве: «А самым загадочным и чудесным были для меня писчебумажные магазины, в которых я мог находиться часами, принюхиваясь к запахам, перебирая тетради, карандаши, альбомы, краски. Все, что относилось

к письму, рисованию, было для меня священно». Это чудесное признание! Такой человек может написать и слишком много. Среди этого многого обнаружится и лишнее, и слабое, и вялое, — что ж такого!

В ту пору ему было тридцать с лишним лет. Жизнь его складывалась хорошо — веселая, богатая, шумная, полная любви и дружбы, широко распахнутая всем ветрам времени. У него уже было много талантливых учеников, которые называли его уважительно и нежно «дядя Володя». Они любили рассказывать о нем уморительные истории. То, глядишь, облюбовал дядя Володя какую-то замечательную куртку из змеиной кожи, «всю на молниях», куртка нестерпимо пахнет дохлятиной, но шуршит па нем, и трещит, и скрежещет, как живая кобра. То вышел дядя Володя на московский бульвар в ярчайших клетчатых гольфах, в рубахе желтей подсолнуха, так что ребятишки кричали вслед ему: «Эй, иностранный клоун, покажи фокус!» Молодые поэты тридцатых годов изощрялись в этих нехитрых сказках-сплетнях.

Как никого из нас, молва награждала его неизвестно кем придуманными необидными и верными прозвищами: «Кентавр революции», «Бровеносец» — и восхищение и улыбка были в этих прозвищах, а результат можно сформулировать так: Владимир Александрович Луговской был знаменит не только как поэт, но и как славный и обаятельный московский чудак, какими были задолго до всех нас Чаадаев, Денис Давыдов, Хомяков...

В середине тридцатых годов начался второй прилив нашей дружбы, на этот раз особенно близкой и горячей. Мы встретились в Баку, в рабочей обстановке. Володя давно уже любил этот город и ревностно старался и меня влюбить в Каспийское побережье, в нефтяные вышки, в азербайджанских поэтов. Работа наша была спешная, лихорадочная — над составлением, редактированием, переводами для «Антологии азербайджанской поэзии».

Перед нами открывались сокровища тысячелетней давности — куски эпоса от «Деде Коркуда» до «Ашуга Гариба», мусульманский феодальный мир, газели и касыды старинных лириков, полные горечи, нежности к женщине, философических раздумий о бренной и корот-

кой жизни, открывались хлесткие сатиры, так ясно говорившие о чиновничьем и купеческом обществе Закавказья в конце прошлого века, — сатиры, в которых угадывалось социальное напряжение девятьсот пятого года, первых битв бакинского пролетариата.

Перед моими глазами встает гордо закинутый профиль Луговского на фоне широкого окна в бакинской гостинице, а за окном рассвет, перламутровые и розовые облака над Каспием. Оттуда доносится к нам дыхание нефти и йода. Трубным, густым голосом, идущим со дна могучих легких, настолько трубным и густым, что не всегда отчетливо слышишь слова, Володя читает только что написанное: о странствиях, о любимой женщине, о времени, летящем над нашими головами. Нет! Наверно, о чем-то еще более важном и для него, и для меня. О том самом главном, что он впервые пытается охватить словом и сознанием. Об уходящей и никогда не кончающейся молодости — вот о чем!

Он был щедр, добр, раскрыт настежь для любой тревоги, для любого торжества. Но прежде всего честен и чистосердечен. Даже свойственная ему рисовка, даже самолюбование не были позой в пошлом смысле слова. Нет, это был перехлест богатых душевных сил — вечно артистическое или актерское, свойственное многим одаренным людям.

Юность моя — ярость моя, —
ты ведь была такой!
Видишь — опять мои дни коротки,
ночи идут без сна,
Медные бронхи гудят в груди
под ребрами бегуна...
. . . .
Пусть для героев
и для бойцов
кинется с губ моих
Радость моя,
горе мое —
жесткий и грубый стих.

О чем же говорит он? О собственной молодости, о нашей революции, о России, о поэзии? В том-то и сила этих и других его подобных строк и стихов, что адрес не указан и не может быть указан точно и бесповоротно, каждый читатель адресует по-своему, и каждый будет прав по-

своему. Одно только ясно: нельзя их адресовать одиночеству, ничему только личному. Стихи эти прежде всего гражданские.

Вскоре после возвращения в Москву он подарил мне свою новую книгу — «Каспийское море». На титуле было написано: «В память великой световой подковы Апшерона, Волчьих Ворот, Храма Огня, отеля «Интурист» и четырех бутылок коньяка в нелегкий день — с большой любовью к тебе, друг и брат — В. Л.» Но почему же затерялся в памяти этот нелегкий день? Да и был ли он на самом деле? Может статься, вся его нелегкость в четырех бутылках с четырьмя звездочками?..

Медленно и неумолимо нарастала в те годы сначала глухая, а затем и явная предвоенная тревога. Мы ловили на короткой волне заклинания и угрозы картавого, каркающего и лающего голоса из берлинского Спортпаласа, впивались по утрам в тассовские телеграммы, читали книжки и брошюры о фашизме. Мы были и старались быть в курсе всего, что делается в чужом, вражеском лагере. Мы верили в лучший вариант мировой игры и отчаивались в самом посредственном варианте. Мы знали все и не знали ничего. Мы жаждали мира, созидательного труда.

Предвоенная тревога нарастала — в каждом сознании, в каждой работе, в каждой организации. В. Луговской редактировал поэтический отдел в журнале «Знамя», специально связанном с оборонной проблематикой, с военной и армейской средой. Так же, как его старший товарищ по журналу Всеволод Вишневский, Володя неистово и сосредоточенно готовился встретить грудью надвигающуюся бурю. Он часто тогда встречался со своими давнишними друзьями-пограничниками.

Именно тогда он написал одно из лучших своих стихотворений, может быть, и самое лучшее, — знаменитую «Курсантскую венгерку». Оно помечено 1940 годом.

В прозрачном и суховатом блеске на диво слаженных строф возникает и трепещет, как синий огонек, воспоминание об отпылавшей молодости, о молодой любви, о девятнадцатом годе.

Тревога, тревога, тревога!..
Идет девятнадцатый год...

Какая отчетливость памяти, как строго и верно отобраны подробности для описания Москвы эпохи военного коммунизма, как верно найден и как упорен и настойчив этот ритм в три четверти, как трепетно звенят люстры в нетопленном зале... Подумать только, не пройдет и года — и тысячи и тысячи советских юношей применят к себе и к своим подругам этот грустный упоительный мотив, от которого разрывается сердце, кружится голова, леденеют руки.

Ты что впереди увидала?
Заснеженный черный перрон,
Тревожные своды вокзала,
Курсантский ночной эшелон.

. . . .

Навек улыбаются губы
Навстречу любви и зиме.

. . . .

Четвертку колючего хлеба
Поделим с тобой пополам.

И шелест потертого банта
Навеки уносится прочь...

Вот оно — вечное в поэзии.

И что-то в нем сломалось. Умные и заботливые врачи знали, как определить его недомогание, и совсем не знали, что ему противопоставить. Ему едва минуло тогда сорок лет. Казалось бы, такой крепыш и здоровяк, сильный, кряжистый дуб, глубоко ушедший корнями в землю, будет он ветвиться и зеленеть до скончания века. И вот опустилась гордая голова, засеребрилась ранняя седина, трудно он дышал, лихорадил по ночам, просыпался в холодной испарине, без видимой причины — температура. И так несвойственно это было ему, что каждый, кто знал его, думал: ничего, пустяки, завтра обязательно пройдет... Но приходило завтра, а положение оставалось трудным. Железное здоровье на поверку оказалось не таким железным.

Слишком велика была у Луговского самоотдача за все предыдущие годы. Он переработал в буквальном смысле. Не спал много ночей подряд за письменным столом. Лихорадочно спешил закончить все, что задумал. Переводил слишком много чужого, увлекаясь чужим больше, нежели своим. Редактировал чужое и учил молодых поэтов так же самозабвенно. Странствовал по всем дорогам род-

ней земли, будь то асфальт шоссе, рельсы, воздушная трасса — все равно. Все это он проделывал безоглядно, безудержно. Правда, и силы были незаурядные, но и они оказались на пределе. Все, все, все было в этой великолепной широкой, сложной и честной жизни, и всего хватило бы на десятерых. Следует вспомнить и о том, что за несколько лет перед тем, за рубежом, он оказался жертвой автомобильной аварии, вернулся в Москву с палочкой, долго прихрамывал; была и трещина на черепе.

Годы Отечественной войны прошли для него особенно тяжело, если не мучительно! Быть в стороне от исторических событий, не в кадрах любимой армии, не на фронте, болеть все эти грозные и прекрасные годы в далеком тылу, похоронить там горячо любимую мать, вернуться в Москву на подступах к победе еле выздоравливающим человеком, которого порядком забыли, — для Луговского было поистине страшно! Эта травма долго не заживала, она давала знать о себе вплоть до последнего часа.

Как раз в последнее пятилетие короткой жизни ждала его победа! Произошло чудо. Новый, молодой поэт пришел к нам. Свежий голос прозвучал на страницах журналов и на газетной полосе. Это всем памятно, как бывает памятен хорошо и неожиданно удавшийся праздник.

В конце сороковых годов Луговской снова... Но пускай он сам расскажет об этом:

Милая Азия,
вот я вернулся,
Слышу тревожную силу свою,
Ветром пронзительным захлебнулся,
Телом, как дерево, потянулся,
Руки раскинул —
и вот стою...

. . . .

Как будто уснул и проснулся —
и вышел
В юные годы и гордые сны,
Чтобы, взлетая все выше и выше,
Пела душа, добиваясь весны.

Или вот еще:

В эту ночь, как белый гребень на волне,
Сила счастья поднимается во мне,
И глаза далеко видят в мокрой мгле
Все, что заново вершится на земле.

К нему вернулось самое драгоценное в его поэтическом хозяйстве — напряженный лиризм. По самой своей природе такой лиризм дает знать о себе восторгом перед жизнью и вечным бодрствованием молодой души.

Последняя книга Луговского — «Солнцеворот» — была сдана в набор за год до его смерти. На поверхностный взгляд она может показаться повторением пройденного: тут и его излюбленный Баку с нефтепромыслами и каспийским прибоем, и образы Средней Азии, и горный Дагестан, и, наконец, северная русская природа, самая частая гостья и спутница его жизни. Да, на поверхностный взгляд, краткое повторение, перепев самого себя.

Но как, по Блоку, «уголь превращается в алмаз», так и в поэтическом хозяйстве Луговского произошел сложный и трудный химический процесс: многое перекипело в грубых ретортах времени, оседали горчайшие соли и едкие окиси, а жизнь продолжала добротную работу и превращала уголь в алмаз. В последних стихах Луговского прежде всего бросается в глаза уверенность и от нее идущая свобода. Это прежде всего — уверенность в читателе. Луговской отчетливо знает, что можно пропустить посредствующие звенья мысли, что поэзия тем и отличается от прозы, что ее сконцентрированная лепка, ее контрастные переходы красок и тонов заменяют обыденную логику прозы. В первом же стихотворении «Гуси» (которое напоминает гениальную картину Рылова) мы читаем о весеннем перелете гусей:

Заря огнем холодным
Позолотила их,
Летят они свободно,
Как старый русский стих.

. . . .

Под крыльями тугими
Земля ясным-ясна.
Мильоны лет за ними
Стремилась к нам весна.

Здесь философия русской природы естественно сплавлена с философией русской культуры. Это не символика, не досужая игра словами, но основа авторского мироощущения. Рассказывая об уральской крановщице, красавице Любаше, Луговской без всякого риторического нажима, без какой бы то ни было литературной «красивости» переходит к образу красавицы России — и в этом переходе блоковская сила его стихов. Или вот лесной обходчик, который «слушает, что совершилось в мире, — молчат ли войны, снятся ль детям сны...». Или где-то «бородатый художник... старый резчик, седой, как сибирский кот», окруженный сказочным колдовством белой ночи. Или, наконец, неожиданно резко мелькнувшая «смугла, русоволоса, в кожанке рыжей, молодость моя, девчонка, пулеметчица, красотка». Все эти образы прежде всего объемны.

Как много, несмотря на беглость описаний, рассказано в коротком стихотворении «Царь Эдип»! Это целый роман во многих частях, со многими действующими лицами. А между тем рассказано о художественной самодеятельности в красноармейской части, в лесах Смоленщины, — тут и юная библиотекарша, играющая трогательную роль дочери ослепленного царя, и некий режиссер, хвативший с устатку чарку самогона, и «пять сотен деревенщин бородатых» — зрителей и, наконец, исполнитель роли самого Эдипа, ради которого написаны стихи, «комвзвод железного Зарайского полка». Вспоминая о нем и представляя себе его дальнейший жизненный и боевой путь, поэт, в сущности, говорит о всем нашем великом времени, о духе трагедии, который «в бой разутые дивизии кидал». Стихи эти торжество поэзии как метода. Только у поэзии есть право на такую емкость и сжатость.

Цикл «Памяти друга» написан по свежим следам утраты. Я решаюсь сказать, что мыслям Луговского о непоправимости человеческой смерти и в то же время о вечной жизни ушедшего в памяти тех, кто его любили, на этот раз свойственно **величие**. Величие отстоявшегося на славу защищенного убеждения. Автор свободно переходит от памяти к зарисовке бытовой детали, от образа к размышлению, от скупых и подавленных мужских слез к светлому утверждению жизни.

Есть в новых стихах Луговского и пушкинская прозрачность, пушкинская легкая грусть, которая так близка

и так сродни радости, что и неотличима от радости, милая, вечная подруга русской лирики и песни.

Что ж в такую осень ищешь?
Молодость — она ушла,
Золотое пепелище
Буйных листьев разнесла.

Счастья миг? Забытый голос?
Дружбы поднятый стакан?
Жжет ли сердце тайный голод
Иль одна из старых ран?

Или та, что брови прячет
В темно-бурый лисий жар,
И от губ ее горячих
Облачком клубится пар?

Может быть, ее не надо...
Только с нею мне нужны
Лист бродячий, жесткость сада,
Одинокий стон сосны.

Все огромное, живое,
Что зимой должно заснуть,
Что мне песней ветровою
Обещает вечный путь.

Дважды подкрадывалась смерть к этому чудесному существованию, дважды сжимала его сердце. Во второй раз удалось ей черное дело: Владимир Александрович ушел из жизни за три недели до своего пятидесятишестилетия — на южном берегу Крыма, в ялтинской гостинице. Прежде чем свинцовый гроб с его телом прибыл на Внуковский аэродром, прежде чем простились с поэтом его московские друзья, писатели, поэты, почитатели, с ним уже попрощался жемчужный черноморский прибой, который он так любил, попрощался и синий воздушный океан на высоте двух тысяч метров над землею. Он любил первозданные стихии, верил могучим силам природы. Природа приняла щедрое и доброе участие в прощании с ним!

Среди встречавших его на Внуковском аэродроме и провожавших в последний путь на следующий день были и пограничники, давние друзья поэта, помнившие его на Памире и на Араксе, были и старинные друзья юности, окончившие вместе с ним курсантскую школу имени ВЦИК.

И еще и еще раз вспоминалось первое, что было когда-то услышано от него:

Дорога идет от широких мечей,
От сечи и плена Игорева... —

далекая дорога русского поэта!..

Она закончилась у башни Новодевичьего монастыря.

Багрицкий, Павленко, Вишневский, Фадеев. Теперь с ними и Луговской.

Медленно уходит в историю великое поколение двадцатых годов. Дорогие нам человеческие облики, уже подернутые дымкой, становятся намного выше обычного роста. Если дать отчет в наших чувствах, то здесь не может быть чувства утраты, не может быть произнесено слово «прощай». Владимир Луговской остается среди нас как спутник нашей юности.

Начинается память, воспоминания, мемуары, юбилейные даты — весь канон превращения живого в мумию.

Случай Владимира Луговского оказался особым случаем. Его уже не было в живых, а он продолжал на наших глазах изменяться и расти. Если изменяться, то в сторону **полной узнаваемости.**

После смерти Луговского выходили его новые книги. Каждая из них раскрывала его заново. Эта удивительная щедрость казалась чудом, — как если бы на его могиле за одну ночь расцвели новые, сказочные кусты горячих и страстных роз.

И вот вышла еще одна его книга, его посмертный вклад в нашу культуру, — «Середина века». Луговской работал над нею много лет. Замысел был огромен, он требовал от автора сосредоточенности, собранного и всестороннего отчета в прожитом, виденном, испытанном на протяжении жизни. Луговской был человеком непоседливым, неутомимым. Он знал, что художник обязан возможно больше видеть, возможно больше знать, возможно больше вобрать в себя материала впечатлений и встреч. Биографически жизнь его сложилась счастливо. У него действительно была возможность непрестанно удовлетворять свою жажду. Но здесь незачем ссылаться на счастье, на какое-нибудь особое везение, — по сути дела, счастье Луговского было в его одаренности, в недюжинном уме,

«Середина века» лежит перед нами. Она не легка для бездумного восприятия, в нее нужно вчитаться, чтобы понять автора. Но это стоит сделать: читатель будет вознагражден сторицей.

Книга состоит из отдельных коротких поэм, каждая из которых представляет самостоятельное целое, но вместе они составляют единство. В чем оно? В биографической, хронологической канве? Нет, не только в этом. Единство глубже и значительнее. Поэт выступает как воинствующий борец, он утверждает кровную свою связь с грандиозным человеческим множеством, которому обязан служить не за страх, а за совесть. Поэт — это вечно бодрствующий страж гуманистической культуры, ее рядовой солдат-работяга, — вот в каких простых словах надо выразить смысл книги, вот в чем ее лиризм, ее жар.

Единство это ощутимо. Если приложить к ней географическую карту, то на карте уместятся весь материк Европы и весь наш среднеазиатский Восток, море и суша, от Ла-Манша до Памира, от сибирской тундры до Неаполитанского залива. Но если приложить карту историческую, временную, то картина покажется еще шире, еще знаменательней: мы увидим рабов на парусниках Одиссея — и парижских рабочих-демонстрантов у знаменитой Стены Коммунаров, увидим русалочьи игры в заповедной муромской лесной глуши — и голодных девчонок лондонского Ист-Энда. И все это множество картин теснится на двухстах пятидесяти страницах поэтического текста. Каждая из картин Луговского написана в яркой размашистой манере.

Вот Лондон в контрастах чудовищного богатства, накопленного в столетиях, и чудовищной чахоточной нищеты. Вот Париж в заревах неоновых реклам, в синкопах джаз-банда под тентами ночных кафе, «проклятый, огненный, невинный» Париж, схваченный зорким глазом советского поэта, как может схватить объектив телеоператора: резкость, глубина, светосила. Вот Берлин 1936 года, заполненный парадами марширующей молодежи, будущих эсэсовцев:

Мальчики идут
За черный Рейн, закинув злые ноздри,
И все займут, и снова, как всегда,
Откатятся, и будут есть ошметки

Овсяные, и, может быть, опять
Бессмертный стих поднимут в униженье.

Это сжатый рассказ о судьбе целого поколения немецкой молодежи. Он свидетельствует о методе Луговского. Настоящее, уже вполне определившееся для автора, когда он писал, и тем более определившееся для сегодняшних читателей, дано здесь как будущее — настоящее и будущее стоят рядом, слитые в одной синтаксической конструкции. И тут же неожиданный наплыв воспоминаний о Волге, которая

...песнями, гармошками кормилась,
Трехрядкой небогатой ярославской.
По камушкам по маленьким бежала... —

и, приняв в себя Оку и Каму, стала великой рекой русской истории. Воспоминание о давнишнем пребывании автора в городе, которому было еще очень далеко до того, чтобы стать городом-героем, — и тут же короткая справка о том, что «вот здесь, в подвале, и умрет собакой» тот случайно встреченный в Берлине 1936 года немецкий юноша. Так движется это многоплановое и многозначительное повествование. История врывается, прошеная и непрошеная, в биографию, в рассказ о самом себе.

Нагорный аул Хунзах в Дагестане, — здесь русский поэт поистине как у себя дома, в романтической традиции. На этой поэме, может быть, и не лучшей в книге, но наиболее показательной, стоит остановиться. Середина тридцатых годов. Рабочий разгар одной из первых пятилеток. В Дагестане работают инженеры-итальянцы, строители плотины на горной реке. Дело происходит ночью.

А ночь, сказать по правде, так себе,
Неладная какая-то, глухая,
То кинет снегом, то качнет дождем,
То шевельнет минутною луною.

В ряде сменяющих друг друга контрастных картин и обрывистых образов поэт усиливает впечатление прозаически случайной, будничной встречи разнохарактерных людей: итальянские инженеры, седобородые аварцы — хозяева стола, он сам, советский поэт. Хунзах — место

историческое. Здесь двенадцать веков назад было остановлено арабское нашествие; здесь некогда скрывался толстовский герой, мюрид Хаджи-Мурат; здесь же одна из чтимых святынь всего мусульманского Востока, могила пророка и полководца Абу-Муслима. Воссоздавая эту суровую перспективу, Луговской еще и еще раз подчеркивает убогость окружающего: «Как описать ту комнату? Никак... Все прочее — обычная известка и лампы керосиновые».

Внезапно в случайную встречу случайно оказавшихся вместе людей врывается история в грубом и пошлом варианте: итальянский инженер поднимает тост «за полубога и творца людей, за Муссолини!». Мало что понимают в итальянском тосте аварцы, а советский поэт вспоминает помпезное появление автомобиля Муссолини на площади итальянского города, беснование толпы, актерствующего дуче:

Фашистская, слепая канитель,
Несчастная страна, помойный ров,
Куда отбросы падают людские
И поднимаются перед людьми,
Принявши гордый поворот героя.

Поэт вместе со стариком аварцем направляется «к источнику гордыни, к завоевателю, к его могиле».

Сижу, смирясь, у гроба полководца.
Ты, вождь племен, в раскинутом бурнусе,
В тюрбане белом, на коне горячем,
Презревший страны, реки, государства,
Водитель мертвый, лег в седом Хунзахе,
А может быть, и не было тебя...

И, наконец, последняя часть, последний кадр этого короткометражного фильма — итальянский инженер на исходе ночи, так и не уснувший, принимается за работу. Перед ним чертеж плотины. Автор увидел его за окном:

И сила творчества стирала в нем
Все жалкое, наносное, чужое.
Он был владыкой всех земных вещей...

Выше мне пришлось привлечь для сравнения термины фотографии и кино. Здесь следует вспомнить симфониче-

скую музыку. У этой поэмы сложный контрапункт, ее темы скрещиваются между собою, как снопы прожекторов в ночном небе, сталкиваются и снова расходятся; внезапно сноп одного из них нащупал горное ущелье, выхватил из темноты лица сидящих на коврах, постеленных гостям; и рядом с этим, как почти безмолвный свидетель, как глухой басовый гул аккомпанемента, — незапамятная даль веков, страны и государства, плачевная судьба завоевателей мира.

Как сказано, поэма эта показательна для метода Луговского, для всей его книги. Но каждая из поэм дала бы сходный в основном материал. Я далеко не исчерпал содержания книги и не могу этого сделать.

Мы прочтем в книге и о прощании с матерью в среднеазиатской нашей республике в годы войны, и о воздушных тревогах в Москве в 1941—1942 годах. Мы очутимся вместе с автором в десятикоечной палате парижской больницы, и в гостинице где-то у подножия Монблана, и в передней его отцовского дома, когда мальчиком он прильнул к шубе деда, и, наконец, мы будем с ним в Баку, в городе, так издавна любимом Луговским. Это Баку восемнадцатого года, в порывах свирепого норд-оста, страшный голодный город, в котором хозяйничают мусаватисты и англичане, к которому жадно тянутся все детердинги — манташевы мира. Рисунок бакинской поэмы необычайно сложен, дыхание ее напряженно и прерывисто, вся она как кардиограмма душевного смятения.

В одной из поэм автор восклицает:

> В такую ночь родится сердце книг
> О мудрости, земле и человеке.

Надо сказать прямо: «такую ночь» может пережить только сильный поэт склада Луговского, поэт, напряженно внимательный к окружающему миру. Все его внутреннее существо в непрерывном бодрствовании. Вспомним пушкинское: «он оглушен был шумом внутренней тревоги». Мне кажется, что **внутренняя тревога** — самое точное определение и пафоса Луговского, и смысла его последней книги. Тревога за судьбы мира, за будущее наших детей, всех детей, растущих на земле, тревога за судьбы человеческой культуры, так бережно выращенной по-

колениями и снова и снова стоящей перед угрозой разрушения.

Луговской не выбирал формы для своего произведения. Она сама пришла к нему, как приходит к пловцу ровное и широкое дыхание. Белый (нерифмованный) пятистопный ямб популярен у нас разве только в стихотворной драматургии, но к Луговскому он пришел не из пушкинских драм, не от А. К. Толстого, а скорее всего от «Вольных мыслей» Блока. Этот вольный размер скреплен волевой интонацией, повелительной для читателя, заставляющей напряженно следовать за собой.

Совсем недавно мы прочли одно из высказываний Пабло Пикассо об искусстве: «На мой взгляд, искания в живописи не имеют значения. Важны только находки». Мысль Пикассо кажется заманчивой для каждого мастера в любом искусстве. Еще заманчивей она для читателя и зрителя, которым требуется только завершенное и совершенное, только находка, результат поисков, а не поиск. И все-таки мысль Пикассо заманчива и убедительна лишь на первый, поверхностный взгляд.

Это подтверждает книга Луговского. В ней отчетливо проступает крутая дорога поисков, не застрахованная никакими заранее расставленными вехами. Поэт проделывает ее на наших глазах. Мы слышим прерывистое дыхание его неуверенности, идем за ним по боковым нехоженым тропинкам, чтобы снова вернуться — порою совсем неожиданно — на магистраль. Автор кровно заинтересован в том, чтобы мы шли за ним, не боясь проволочек и блуждания. Ибо в конечном счете он все-таки уверен в главном: он рассказывает о том, что необходимо каждому из читателей, — о месте человека в рабочем строю человечества, об ответственности каждого за все происходящее на земле и творимое на ней людьми. Вот почему эта неровная и, может быть, даже и незавершенная книга так значительна. Она рассказывает о том, что самостоятельный поиск так же дорог в искусстве, как блестящая по законченности находка. В искусстве ничто не лежит под руками, а если что и лежит, то, право, не стоит ломаного гроша.

Об ушедшем легче говорить, нежели о стоящем рядом с нами и здравствующем. Об ушедшем можно и должно сказать большее, более ответственное. Вот почему я ре-

шаюсь признаться в том, что вижу в этой книге Луговского проблеск гениальности.

«Середина века» не сразу дошла до читателя, не сразу нашла его. Вернее же сказать, сам читатель не сразу ее нашел в самом буквальном смысле слова: не нашел на книжном прилавке. Тираж в двадцать тысяч экземпляров считается солидным для первого издания поэтической книги. Здесь он оказался недостаточным, как это часто бывает. Но постепенно сила и значение этого итогового произведения поэта стали проясняться для многих и многих восприимчивых и заинтересованных в судьбах нашей литературы читателей. Сейчас о «Середине века» уже написано изрядное количество статей. Статьи разные, но их объединяет убеждение в силе сделанного поэтом. Книга вошла в обиход нашей культуры, вошла прочно, всерьез и надолго. Она переживет многое из того, что стоит рядом.

Привожу отрывок из письма украинского поэта Леонида Первомайского, которое я получил в апреле 1959 года: «Я, наконец, прочитал «Середину века» Вл. Луговского, — пишет Л. Первомайский, — и думаю, что стоило ему мучиться, страдать, самосжигаться, чтобы оставить после себя эту, едва ли не лучшую книгу советской поэзии, — настолько кровоточащую, настолько живую, настолько хватающую быка за рога, что все разговоры о том, что это такое и как это получилось, кажутся мне праздными и оскорбительными. Шапку снять и поклониться — вот и все, что я могу. И радоваться, что знал поэта, ел и пил с ним, жалея его и восхищаясь им, в общем совершенно не знал, кто он и что совершается под его карикатурными бровями. А кому это дано знать до тех пор, пока мы таим в себе правду нашей жизни? Нужно умереть, чтобы зажить снова, но уже той жизнью, которой нет конца. Да, время пропело сквозь Володю Луговского такую торжественную песню человечности, дрожащую от боли и страдания, что, кажется, смолкнут многие трубные гласы перед пением этой золотой свирели. Хожу и чувствую себя богатырем, и легче мне жить и светлее оттого, что прочитал эту книгу, в которой говорит даже то, о чем не сказано...»

Еще и еще проходят годы посмертной жизни поэта.

Порою к нам, его старшим друзьям или сверстникам, стучатся в дом или обращаются письменно молодые люди, юноши и девушки, студенты гуманитарных вузов разных городов Советского Союза, от Ленинграда до Алма-Аты. Они взяли темой для своей дипломной работы творчество Луговского и ждут от нас помощи. По своей охоте и влечению выбрали они тему. Таких случаев очень много, и, конечно же, они тоже говорят о том, как глубоко запало слово поэта в умы и сердца растущего поколения, как захватывает новых читателей его властная интонация, его тревожный голос.

Совсем недавно вышла книжка его критической и публицистической прозы, впервые собранной, — «Раздумье о поэзии». И снова мы читаем в этих разновременных откликах на разные темы тревогу поэта: за судьбы нашей культуры, за родной язык, за правду человеческого сердца, ищущего выражения в слове. Владимир Александрович был далеко не восторженным, не юным, не атлетически здоровым человеком за полгода до своей смерти, но именно тогда, в апреле 1957 года, на одном из своих выступлений он говорил: «Мы безумно богаты. К сороковым годам советской власти мы подходим с огромным богатством, богатством образов, подвигов, мы богаты гуманизмом и человечностью, пафосом созидания и утверждения жизни, у нас неисчерпаемый источник, родник чистоты, высокого бескорыстия, бессребрености, подвига, радости, тысячи примеров людского гордого служения человечеству есть в нашем народе».

А за двадцать три года перед тем, на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, Владимир Луговской так закончил свое выступление:

«...Если бы даже существовала судьба, то у меня были бы три просьбы к ней.

Первая — чтобы дано мне было жить, работать и умереть для светлого мира моей великой родины, которая стала родиной нового человечества.

Вторая просьба — чтобы сохранилась во мне до конца сила песни, потому что песня — это символ моей великой родины.

Третья — чтобы не покидала меня человеческая отвага, ибо отвага творческая, интеллектуальная и волевая — это то, что написано на знаменах нашей великой родины».

Я не знаю, есть ли в самом деле судьба, зато знаю, что она до конца исполнила все просьбы этого замечательного человека, она подарила ему много душевного огня и чистоты при жизни. И этот огонь и эта чистота остались после него и помогают жить многим людям.

1957—1960

ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ

Середина двадцатых годов, где-то между 25—27-м годами. Можно было бы и уточнить дату, но не стоит: речь идет о сравнительно долгом времени, протяженном на две или три зимы. Тогда я впервые узнал, увидел и услышал Илью Сельвинского.

Время было замечательное для нашей молодой поэзии. Правда, никаких устойчивых организаций у поэтов не было, а вместо них временные и случайные возможности встреч, влечений и отталкиваний. Одной из таких возможностей был дом писательницы Анны Арнольдовны Антоновской в Брюсовском переулке, в Москве. Это была на редкость гостеприимная и бескорыстная хозяйка, всей душой преданная поэзии. Председателем ее застолья был молчаливо признан самый старший из гостей, давнишний знакомец хозяйки, Сергей Городецкий.

Каким был тогда Илья Сельвинский? Точно таким же, каким остался на всю жизнь.

Неговорливый, сосредоточенный на своей работе, беспредельно уверенный в правильности своих поисков. Образец душевного здоровья и сдержанно несдержанной силы. Коренастый, с мускулатурой борца, среднего роста, в очках, в особенных куртках им же самим изобретенного фасона. Полное отсутствие нервозного наигрыша. Его поиски и находки тех времен хорошо известны. Тогда их можно было разве что услышать в его собственном исполнении. Ни одно из его стихотворений не было еще напечатано. Сельвинский начал с того, что пропагандировал сам себя — великолепной читкой, хорошо поставленным голосом, энергией самовыражения. Этого было достаточно.

Даже в ту пору великолепного и многообразного цветения растущих и выросших дарований Сельвинский сразу стал заметен как на редкость привлекательная индивидуальность. В пору грандиозных свершений Маяковского,

лучших стихов Пастернака и Асеева, вхождения в поэзию Багрицкого и Тихонова, когда каждая из книг была беременна будущим, — даже в ту пору Сельвинский оказался под рост и под стать нашему, всенародному, будущему.

За ним стояло изощренное внимание к языку, к идиомам и неправильностям русской разговорной речи. Сельвинский смело шел напролом, ломал хрестоматийную гладкость, демонстрировал чудовищные стыки согласных, регистрировал в строке зияние разговорного просторечия, протяжность цыганской певучей дикции. Веселое и озорное новаторство!

Одна какая-нибудь строка вроде: «Как петух недорезанный, сердце колотит...» — была находкой первого класса, резким выражением его таланта. Сверх того, она говорила, что Сельвинский не только «штукарь что надо» и мастер своего дела, но и знаток чужой души. Ясно было, что поэту предстоит лепить характеры, наполнять свои стихи и поэмы голосами многих и разных людей. Ясно было, что в потенции Сельвинский драматург, и еще какой! Как известно, это сбылось. Но об этом потом.

Возникший у Антоновской «Цех Поэтов» просуществовал считанное число положенных ему дней и месяцев. А в Москве возникло уже другое объединение поэтов, на этот раз на скромной производственной базе издательства «Узел». База была катастрофически мала. Поэты печатали в какой-то типографии тоненькие книжки тиражом пятьсот экземпляров. Денег за это никто не получал. Так вышла первая книжка Вл. Луговского «Сполохи», вторая моя книжка «Запад» и первая книжка И. Сельвинского «Рекорды». Не берусь сказать точно, стал ли он к тому времени главой направления конструктивистов, но примерно в это же время это произошло.

Для оценки конструктивизма сегодня наступили все, какие возможны, исторические сроки. Объединение таких разных людей, как Сельвинский, Багрицкий, Вера Инбер, Луговской, Агапов и еще некоторые, было искусственно и надуманно, но каждый из них был искренне увлечен Сельвинским. Да и он сам, по всем признакам, сознательно осуществлял функцию главы направления, его руководителя.

Был ли вправе он на такое дело? Разумеется, да! Сельвинскому нужна была близость верных союзников-борцов,

А где-то около ему мерещился неведомо какой враг. Сельвинскому нужен был задор полемики, кипение настоящих и мнимых страстей. На этом он рос и мужал. Так я себе представляю в туманной временной дали его дело. Сверх того, сознаюсь, что совершенно не понимал тогда Сельвинского. Мы редко встречались. Я читал его книги — «Улялаевщину» — с восхищением, «Пушторг» — без оного. Позже — завидовал его отважному участию в эпопее челюскинцев. Но это были дальние отголоски с далекого поэтического материка, обширного и богатого, но чужого.

Шли годы. Наша ранняя молодость была уже позади — со своим бездомным неуютом, поисками пристанища и причала.

В скором времени Илья Сельвинский принес в театр Вахтангова стихотворную пьесу о девушке-юристке. Ее имя Люце легко рифмовалось с революцией. Пьеса была, как говорится, проблемная и острая. Нам она понравилась. Лидер вахтанговской молодежи Анатолий Горюнов тут же объявил Сельвинскому, что считает его настоящим выразителем поколения, к которому он, Горюнов, принадлежит. В помещении театра, где все это происходило, народу было маловато, так что общее одобрение выразилось разве что в одобрительных «да-да» и других междометиях. Для аплодисментов не хватало ни рук, ни воздуха. Но Сельвинский был польщен и рад. Уходя и крепко пожав мне руку, он сказал:

— Знаешь, этого я никак не ожидал. Это здорово!

Но радость драматурга была призрачна. Какая сила, изнутри или извне, помешала постановке пьесы, да и нужна ли была какая-нибудь помеха, или само увлечение расползлось в неотложных практически-репертуарных заботах режиссуры, всегда напоминающей крыловскую разборчивую невесту, — об этом и справиться теперь уже не у кого.

Между тем к тому времени Сельвинский великолепно заявил себя как драматург. Я имею в виду две его пьесы, осуществленные на сцене.

Первая — «Командарм-2» — в театре Мейерхольда была разведкой Сельвинского на подступах к трагедии, — о нет, совсем не античной, но зато она явно касалась шекспировской традиции. Та же высокая и прямая патетика гражданских страстей, тот же яркий метафоризм. Всеволод Мейерхольд поставил эту пьесу на редкость для себя

сдержанно. Зато пластика главной роли (в исполнении Эраста Гарина) была настоящим мейерхольдовским чудом.

И еще одна такая же заявка Сельвинского — его поэтическая драма «Умка — Белый Медведь». Я убежден, что и эта пьеса, и спектакль в Театре Революции были беременны будущим. Увы, как и во многих других случаях, здесь нашлись недоумки, усмотревшие в этой пьесе оскорбительное для чукотского народа искажение правды. Но они сами исказили патетическую правду Сельвинского.

Еще раз: Сельвинский — прирожденный драматург. Его драмы и трагедии созданы для театра. Но они ждут еще сценического воплощения. Да, это театр поэта. Он немыслим без стиха, без соответственной актерской читки. Я говорю о самом элементарном. Но поэзия, высокий лиризм, смелая метафора Сельвинского коренятся в самом существе его театра. В дальнейшем пути драматурга это может и должно быть прослежено на множестве примеров.

Первый из них — написанная до Отечественной войны лирическая трагедия «Бабек», впоследствии автор назвал ее «Орла на плече носящий».

Далекое время — девятый век. Крестьянский пастушеский Азербайджан, борьба народа с чужестранными захватчиками. На ярко и густо написанном фоне действуют сильные и прямые характеры, бушуют сильные и простые страсти. Все вылеплено крупно. Завидная проницательность, завидное проникновение в далекую, почти баснословную временную даль. Рубленый и корявый язык воинов-пастухов. Противопоставленная ему витиевато утонченная речь чужестранных военачальников.

Пушкин говорил: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию». Дальше Пушкин объясняет свою мысль, ссылаясь на Шекспира, Данта, Мильтона, на гетовского «Фауста» и мольеровского «Тартюфа».

Я решаюсь применить высказывание Пушкина к лучшему и основному созданию нашего современника, к его драматургической трилогии «Россия». Сельвинский назвал три эти исторические драмы драматическим эпосом. Он объединил два противоположных жанра. Думаю, что он руководствовался необычной обширностью своего замысла:

трилогия охватывает пять веков русской истории. Решительно, план многообъемный, но прежде всего современный и новаторский. Снова и снова в нашей поэзии утверждается пространство-время как единое целое.

Разумеется, за плечами Сельвинского были и Карамзин, и Ключевский, иначе говоря, школьное знание предмета. Но было и отчетливое понимание социальных сил, движущих русскую историю. Понимание обреченности удельного княжеского боярства в эпоху Грозного, обреченности столбового дворянства при Петре, обреченности российской буржуазии в октябре 1917 года. Но этим мало сказано об оснащенности поэта и еще меньше — о его смелости.

В свою трилогию Сельвинский вложил свой творческий опыт целиком — и лирический дар, и жар души. Сюда пошли в окончательную переплавку и литье: его мощный язык, слуховая изощренность, искусство лепить разные характеры, а прежде всего — острое чувство родной истории и России.

Итак, пять веков исторического бытия народа. Два нервных узла объединяют их у Сельвинского. Первый из них — вековое стремление народа к выходу в море. Это музыкальная тема трилогии. Она явственно проступает в первой части — «Ливонская война» (эпоха Ивана Грозного) — и особенно во второй, посвященной Петру I, последним петровским битвам за Балтику («От Полтавы до Гангута»). В последней же части — «Большой Кирилл» (октябрь 1917 года) — она звучит подспудно, в подголосках оркестровой меди. Основная же тема этой части — Октябрьская защита Петрограда от всех и всяческих интервентов, от отечественной реакции, так вольготно стыковавшейся с любой иностранной разведкой, лишь бы спасти свою шкуру в дни социалистического переворота.

Второй нервный узел еще нагляднее. связывает три части в одно целое. Это судьба рабочего человека в России, который своими руками кует народную победу. Сельвинский действовал смело. Здесь главная удача произведения — наибольшая близость драматурга к тому, о чем говорил Пушкин, что уже процитировано: смелость создания, «где план обширный объемлется творческою мыслию».

Сельвинский проследил вековую династию кузнецов — плавильщиков меди и сталеваров. В каждой из драм действует один из Чоховых, дальний потомок предыдущего.

В последней части он — металлург-большевик, боевой участник Октябрьских дней, главное действующее лицо и герой.

Если драматург являет собой главного конструктора в сложно разветвленном, богатом оттенками и обертонами произведении, предназначенном для сцены, то и поэт не дремлет. Он то и дело дает знать о себе. Авторский лиризм бьет ключом и заливает берега сценического действия, вырывается на просцениум народной драмы как основная движущая сила.

В последней картине второй драмы Петр торжествует победу над шведским и английским флотами под Гангутом. В неистовом восторге Петр кричит во все горло: «Россия!» Сама Россия откликается ему последним слогом своего имени: «Я...» Петр продолжает: «Ты вышла в океан!»

В одной пятистопной ямбической строке сказался не только лирический темперамент Сельвинского. Да простят мне блюстители критического скепсиса и все девять муз — в этом сказался его гений.

Я полагаю, что и актер — исполнитель роли Петра — должен здесь обладать данными, которые близки к шаляпинским, чтобы подняться на должную высоту!

В той же драме о Петре Сельвинский непринужденно, но с большим тактом передоверил свое волнение прадеду Пушкина, Ибрагиму Ганнибалу. В пору Полтавской битвы ему было пятнадцать лет. Выбор Сельвинского, если угодно, условен и символичен, но оправдан и глубоко трогает. Пускай смуглый курчавый арап не у дел в картине Полтавской битвы, хотя и мог бы сойти за вестового Петра, — но какое же сердце не откликнется благодарностью Сельвинскому! Сами стихи, вложенные в уста смуглому отроку, не только восхитительны, но и кажутся своеобразным аккомпанементом ко всей громовой симфонии. Они контрастируют с нею, как одинокая скрипичная мелодия, еле слышная на фоне ударных и медных инструментов войны.

Есть в этих исторических драмах и более важные показатели авторского лиризма. Такова вся история любви Грозного к бедной дочери боярина Старицкого, казненного по злому навету. История этой любви неожиданна

в русской драматургии, так много и так по-разному разрабатывавшей характер Грозного. Но еще ни разу этот сложный и крутой образ не был трактован в состоянии душевного подъема с таким вниманием к тайным глубинам его странной и страшной души.

Наконец, самое показательное свидетельство лиризма. Одна из сцен последней части трилогии «Большой Кирилл» — сцена сатирическая, посвященная неудачному сговору контрреволюционных сил страны с иностранными дипломатами и разведчиками. Как будто все на своем месте — и жалкие потуги манташевых и рябушинских «спасти лицо», и жалкая истерика генерала Корнилова, и комические перипетии с Керенским, и роскошь ресторанного банкета. Все это в пределах нормы — еще со времен Щеголева и Алексея Толстого, трактовавших подобный материал, легко вмещавшийся в матрицы театрального гротеска. Все в пределах нормы — за одним исключением.

Сельвинский вернулся к одному из своих юношеских истоков — к цыганской песне. Надо быть большим поэтом, чтобы осмелиться на такое дело. В сцене несколько цыганских песен — одна другой краше и подлиннее. Ничего не затемняя в политической сатире, только укрупняя и делая более рельефным ее значение, песни Сельвинского выносят эту сцену далеко за пределы частного события. В самом жутком несоответствии песен с событиями показано, как «гибнет Россия», которую защищали из последних своих силенок неудачники. Сама цыганская песня придает гротескным событиям трагическое звучание. Это своего рода хор Эринний у Эсхила. Неважно, о чем поют цыганки! Поют о своем, о вечном, о несчастной любви. Казалось бы, куда нищим духом цыганкам тягаться с революцией, с громом «Авроры». Так нет же!

Поэт недаром поэт. Он «возвышает голос, данный ему от бога», и знает, ради чего возвышает. Я убежден, что никогда еще ни один русский поэт не приближался в такой степени к трагическому катарсису, к **рождению трагедии из духа музыки,** как это посчастливилось Илье Сельвинскому.

Я ничего не цитировал, не вырвал ни одного поэтического куска из контекста трилогии. Я сделал это сознательно, несмотря на целесообразность таких иллюстраций.

Но рубить на куски органическое единство целого всегда грешно. А на этот раз особенно. В драме, как нигде, поэтический текст связан с атмосферой происходящего и ею обусловлен. Отослать читателя к уже изданной книге — дело простое и справедливое.

Итак, Сельвинский — поэт-драматург. Но ведь он и просто поэт, поэт-лирик и поэт-эпик. Его работы в годы Великой Отечественной войны широко известны. Такие стихи, как «Я это видел!», «Баллада о танке КВ», «Лебединое озеро», и все казачьи песни, в их числе и великолепная «Тамань», — все это должно украшать самую избранную нашу антологию.

Здесь названы далеко не все стихи Сельвинского военных лет, есть еще и еще в высшей степени замечательные и запомнившиеся. И в каждом из них грозные события эпохи отражены по-своему и ярко, с той энергией, которая всегда была свойственна Сельвинскому. В сущности, достаточно назвать «Я это видел!», чтобы продемонстрировать его силу, достаточно вспомнить судьбу этой сжатой поэмы, распространенной в листовках по всей армии. Достаточно вспомнить о том, что на нее счел необходимым откликнуться не кто иной, как заправила нацистской пропаганды Геббельс! Он разразился потоком брани по адресу советского поэта-воина, поэта-коммуниста, лишь бы свалить ответственность за кровавое злодеяние в Керчи с плеч гитлеровцев на нашу великую армию, он угрожал Сельвинскому виселицей. Таким комом в горле Геббельса застряла инвектива «Я это видел!». Сельвинский и тут не смолчал, он ответил Геббельсу, и его ответ тоже был распространен в листовках по армии.

Но в годы Отечественной войны Сельвинский был не только поэт и журналист, прикомандированный к политуправлению фронта. Он был и рядовым кадровым офицером, выносливым и храбрым, не чуждался смертельной опасности. Тогда же в Крыму он принял участие в конной атаке. По точному дисциплинарному регламенту армии у него не было на то права. Он и заслужил за своеволие гауптвахту, но вскоре стал подполковником. О многом в личной судьбе Сельвинского говорит это. О редкостной для немолодого уже человека неудержимости, об ощущении кровного своего родства с армией, наконец, об остром чувстве гражданского долга.

В самом начале Отечественной войны, в горчайшие дни нашей истории, Сельвинский писал:

Поэзия! Ты — служба крови.
Так перелей себя в других
Во имя жизни и здоровья
Твоих сограждан дорогих.

Это один из его важнейших заветов всей советской поэзии. Есть у Сельвинского и другие такие же важные высказывания, прочно выгравированные на меди четверостиший, сжатые в кольце запоминающихся формулировок. Они могут стать эпиграфами в книгах других поэтов и прозаиков. Но прежде всего они живут в книгах самого поэта, которые еще и еще будут издаваться и переиздаваться.

И это действительно **служба крови.** И в прямом, и в переносном значении — высокое гражданство поэта.

А его обращения к Любимой, его мужская нежность и полная самоотдача в любви — все то, что в ходячем представлении называется «лирикой», — все это живет интенсивно в его книгах и бьет ключом в них, заливая книжные поля. И это тоже есть образец мужественной страсти и нежности.

И опять, и опять грешно вырубать отрывки на цитаты. Опять и опять читайте и перечитывайте поэта, чтобы увидеть его своими глазами уже на историческом фоне прожитого им и всеми нами.

Пришла пора, чтобы этот великолепный поэт, скоропостижно ушедший из жизни, действительно занял достойное его место. Вспомним, как часто и порой далеко не справедливо бывал он раскритикован.

Во многом при этом он и сам был без вины виноват. Без вины оттого, что поэт, сильный и непосредственный в личном творчестве, выступал и как теоретик, наивный, доверчиво неосторожный, чуть ли не безрассудный.

А между тем как он любил это дело, как рвался защищать и оправдывать свою бесспорную творческую позицию спорными утверждениями, зыбкими построениями нарочито придуманной теории!

Что ж, у каждого Ахиллеса своя уязвимая пята. Но никакая пята и никакая уязвимость не характеризует Ахиллеса. Он остается таким, каким должен остаться в памяти людей, — образцом мужества и силы.

Сельвинский был на редкость выдержан. На вид он казался и спокойным. Но кто знает, какие бури бушевали в его сердце или в мозгу.

Да, сердце поэта — его тайна, которую едва-едва приоткрывают кардиограммы...

Сельвинский беспредельно, до головокружения был влюблен в русский язык. Именно в родном языке, а не в какой-нибудь территориальной ограниченности, была его настоящая родина, его домашний очаг. Так и должно быть у поэта.

В марте 1968 года Илья Львович Сельвинский ушел из жизни.

В 1966 году мне исполнилось семьдесят лет. Илья прислал мне трогательную телеграмму, и в ней между прочим было сказано: «Семьдесят лет чудесный возраст мечтаем о нем изо всех сил». Он не дожил до семидесяти лет. Чудесная жизнь оборвалась год восемь месяцев назад...

1969

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

В самом начале тридцатых годов мне, представителю вахтанговского театра, посчастливилось быть у Тынянова, чтобы договориться о его будущей пьесе, уговорить его стать драматургом.

Тынянов поделился своим замыслом. Он задумал пьесу из времен Французской революции. Главным героем должен быть русский человек, граф Строганов — «русский якобинец», как его называл Тынянов. Исторический материал об этом человеке Тынянов уже собрал. Эта фигура давала свежий и неожиданный ракурс на события бурной эпохи. Он задумал ряд пестрых и действенных сцен. Среди действующих лиц называл Марата, председателя революционного трибунала Фукье Тонвиля, артистку — попутчицу революции Теруань де Мерикур, множество других исторических и выдуманных им персонажей. Намечались драматические и комедийные сцены, которые могли бы стать находкой для театра. Но Юрий Николаевич оставил мысль о пьесе ради других своих планов.

В один из последних дней декабря 1939 года, в затемненном во время финской войны Ленинграде, Тынянов, уже тяжело больной, читал сцены из незаконченной своей драмы о Кюхельбекере. Она во многом отличалась от романа. Не только потому, что она — драма, и, стало быть, драматичнее и более сгущена, нежели медлительное повествование на сотнях страниц. Не только потому, что Тынянов нашел новый материал о своем любимом герое.

Новизна заключалась в том, как неожиданно и остро была оживлена и приближена история. Было бы грубым и неверным сказать, что в повествование об одном из русских поэтов, жившем за сто лет до нас, художник вложил черты антифашистского памфлета. Дело не так просто и не так плоско. Тынянов разглядел и проследил

в далеком прошлом — в этом была сущность его исторической интуиции — широко разветвленный заговор против русской радикальной и демократической молодежи. Заговор, возглавляемый бенкендорфами и дуббельтами, стоил жизни и Пушкину, и Грибоедову, и Полежаеву, и многим другим, — среди них был и Кюхельбекер. Впоследствии его жертвой оказался и Лермонтов. Но заговор этот был значительно шире. Тынянов предполагал его зарождение еще в 1814 году, в дни Венского конгресса, предполагал наличие договоренности всех реакционных политиков эпохи во главе с Меттернихом и Александром Первым. Тынянов считал, что и гениальный французский математик Эварист Галуа был жертвой подло подстроенной дуэли после революции 1830 года. Галуа был такой же мишенью, как Лермонтов.

Немецкие охранники из русского Третьего отделения применяли методы сложной и тонкой провокации, действовали осторожно, в лайковых перчатках, понимали, что играют с огнем народного мятежа, который может их испепелить.

Все это было показано в пьесе Тынянова с большой убедительностью.

Этот пример характерен для исторического и художественного метода писателя. История никогда не была для него «маскарадом идей», как это иногда случается в исторической романистике, когда в античных или иных декорациях действуют слегка загримированные современники автора. Тем не менее исторический роман в руках Тынянова — живое оружие в сегодняшней человеческой борьбе. Говоря о деятелях прошлого, Тынянов прежде всего помнил о нашей связи с ними, помнил о том, чем мы обязаны его героям. Вместо того чтобы переселить современников в страну мертвецов, он воскрешал мертвых и по мере сил приближал их к нам. Это лучший, если не единственно плодотворный, способ исторического искусства.

Но самый показательный бой дан был Тыняновым на самом ответственном участке его работы: на романе — биографии Пушкина. Создание это — многотомный роман, с огромным числом действующих лиц — труд всей жизни Тынянова. Оно осталось, к несчастью, незаконченным. Но и сейчас можно говорить не только о замысле, но и о том, как замысел воплощен. Два первых тома тыняновского

романа охватили всю молодость Пушкина, целое двадцатилетие личной и народной жизни.

Тынянов прослеживал развитие мальчика-отрока и юноши с беспримерной точностью. Здесь соединились знание и интуиция, документ и вымысел, скрупулезный анализ и смелая гипотеза.

Тынянов рассказывал о том, как из ребенка вырастает гений, с каким совершенством, дарованным самой природой, выпрямляется этот прекрасный юношеский ствол. Это он, Тынянов, а отнюдь не дедушка-араб, склонился над колыбелью в светлице Надежды Осиповны Пушкиной, урожденной Аннибал. А в колыбели лежал только что родившийся на свет смуглый младенец, в последние дни и часы роскошного восемнадцатого века. Это он, Тынянов, а не гувернеры и не мамки, был рядом со смуглым мальчиком во все дни его роста. Так убедительна сила художника слова!

Но искусство писателя направлено в одну сторону: развитие одной мысли, главенствующей в романе. Тынянов показал рост человеческого самосознания и рядом — рост национального самосознания в человеке. Он показал, как исподволь, неожиданными незаметными толчками назревало в Пушкине сознание себя частицей народа. Показал также, что и как этому помогло, каким взрывом патриотического одушевления обозначился для мальчика Двенадцатый год.

Скупы страницы романа, посвященные Двенадцатому году. Тынянову пришлось вступить в состязание с очень многим в нашей литературе и в нашей памяти. Перед ним стояла огромная тень толстовской эпопеи. Тынянов выдержал испытание с честью. Мы видим, как, тесно сгрудившись в коридорах Лицея, шепчутся мальчики о потрясающих новостях; как каждый выбирает себе героя. Как долговязый Кюхля стал поклонником Барклая де Толли и потом разочаровался в нем, ошеломленный светскими слухами. Как впервые в мальчике Пушкине возникло непосредственное чувство огромной родины, как тесно связано это чувство с впечатлениями войны: «Мысль, что по этой дороге, которая, вероятно, ничем не отличалась от той, по которой он ехал с дядей Василием Львовичем, скакали чужие лошади, чужие нарядные всадники, тяготила его. Они узнавали теперь географию по этому движению. Россия оказалась полной городов,

сел и деревень, название которых они с удивлением читали в реляциях. Враг был уже около Смоленска». Война проходит в романе стороной. На этих страницах нет ее непосредственных участников.

Зато показано бегство населения из занятой неприятелем Москвы; показана одна барская семья братьев Пушкиных — Сергея и Василия Львовичей. Тынянов с трогательным юмором угадал живые характеры чудаков, безденежных московских дворян, в столкновении с жестокой и разорительной эвакуацией. Он угадал еще более важное: единственный человек из семьи, крепостная нянька Арина, вспомнила в те часы о мальчике, отрезанном от родных где-то далеко под Петербургом, в Царском Селе.

«...Собралась она, впрочем, безропотно, но, отъехав верст с двадцать, начала утирать глаза и даже слегка тихонько подвывать... На первой же остановке Арина исчезла. Хватились — и увидели: увязав в платочке сухари, она идет по дороге. Ее догнали и привели...»

Конечно, крепостную няньку никуда не отпустили. Конечно, весь этот эпизод выдуман Тыняновым. Для того чтобы заметить на осенней нижегородской дороге соскочившую с барского возка маленькую фигурку, увязавшую в платочек сухари и кинувшуюся куда-то, за многие сотни несчитанных верст, в Петербург — «Александра Сергеевича повидать...», для этого надо быть зорким художником и знатоком человеческого сердца. Этот дар Тынянова хочется назвать диккенсовским. Трогательное и смешное сплелось в один благословенный клубок, который называется жизнью. Она прихотлива и неразборчива, легко соединяет великое с малым, потрясает и смешит в одно и то же время. Это и есть правда.

Роман Тынянова остался недописанным. Не только потому, что не доведен до конца общий план. Роман не дописан и внутри. Недорассказаны главы и куски глав. В нем все пребывает в движении, в становлении. Этот поток тоже называется жизнью. В этом трудность романа и его ценность. Каждое из действующих лиц, а их немало в тыняновском повествовании, все они известны читателю с детства, появляется в устремлении к своему историческому будущему, в споре с настоящим, в центре бегущего потока. Даже незапамятно старый Державин, сонный чародей умирающего роскошного века, освещен у Ты-

нянова беглыми вспышками мыслей о посмертной славе, о памятнике. И этот спор семидесятилетнего старика с угасающим сознанием показан в чудеснейший час державинской жизни, когда в актовом зале Лицея Пушкин читает, глядя прямо в глаза старику и прямо к нему обращаясь, свои «Воспоминания в Царском Селе». Старческая рука бессознательно и тем более настойчиво отбивает такт стиха. «В забвении потянулся он за аспидной доской, чтобы сразу начать писать, и рука его повисла в воздухе...» Этот нелепый, самозабвенный жест говорит о Державине больше, нежели многостраничная монография.

В таком же напряжении, в споре с самим собой, с временем показан Карамзин, дописывающий свою историю. Карамзин впервые читает предисловие к ней юношам-лицеистам и угадывает по их глазам, что сказано верно и правдиво, что надо изменить. Тот же вихрь творческого становления! Тынянов и тут занят сквозным действием романа: он показывает, как одновременно во многих передовых умах эпохи кристаллизуется национальное самосознание. Признание лицеистов, их волнение — высшая награда для Карамзина: «И когда он, кончив, захотел припомнить еще раз первую страницу, Пушкин быстро прочел ему по памяти. И в первый раз за все время, когда приходилось униженно ждать высочайшего приема, приходилось скрывать от жены тоску, пустоту, старость, приходилось улыбаться, стареющий писатель почувствовал счастье. Он встал и, пройдя мимо Пушкина, коснулся руки его. За дверью он отер слезы...»

Неоконченный, данный сразу во многих планах, отрывистый, понятный партнерам с полуслова и по молчаливым намекам, спор наполняет страницы романа. Спор идет об одном: о России, о ее народе, о будущем народа.

Третья, последняя из дописанных частей романа о Пушкине, кончается вместе с его юностью, кончается ссылкой на юг. И это невольное странствие Пушкина осмыслено Тыняновым в свете основной темы: рост в Пушкине национального самосознания.

«Подлинно он узнавал родину во всю ширь и мощь ее больших дорог... Он впервые услышал живую русскую песню. Ямщик пел. Так вот она какова, русская песня!

Неторопливая, печальная, раздумчивая. Он с жадностью слушал час, другой, третий...»

В 1937 году на торжественном пленуме Союза советских писателей, посвященном столетию со дня смерти Пушкина, Тынянов произнес многими запомнившуюся речь. Он кончил ее замечательным восклицанием:

— Он еще очень молод, этот старик!

Молодость, своевременность, насущность Пушкина и всей прошлой русской культуры была основным центральным убеждением писательской жизни и деятельности Тынянова. Он искал в прошлом не музейные экспонаты, не архивную пыль, а предков, которые борются на стороне живых и вместе с живыми побеждают.

Самое время напомнить о новом живом свидетельстве тыняновской памяти пушкинской жизни и его творчества. Я имею в виду недавно вышедшую в издательстве «Наука» книгу избранных статей Ю. Н. Тынянова, связанных с основным его жизненным и писательским делом, с работой ученого и романиста. Безвременная смерть Тынянова оборвала работу этого разносторонне одаренного писателя.

Большое значение только что вышедшего сборника бесспорно. Даты представленных здесь работ охватывают два десятилетия. Первая из них была опубликована в 1929 году, последняя — уже после смерти автора, в 1946-м. Выбор работ определяется названием книги «Пушкин и его современники»: Пушкин, Грибоедов, Кюхельбекер — основные герои Тынянова. Они сопровождали его всю жизненную и творческую дорогу. Это герои в двух значениях слова: и как герои трех его романов, и как герои в прямом значении слова, то есть деятели и борцы героического склада, герои трагические.

Юрий Николаевич Тынянов мог бы сказать о себе знаменитыми словами Лермонтова: «Я знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть». Эта дума и эта страсть — непрестанное внимание равно исследовательское и художественное, — к русскому поколению двадцатых годов прошлого века. Если Пушкин при этом естественно был в центре внимания писателя, то ни Грибоедов, ни Кюхельбекер не оказались на периферии. Кюхельбекер, в сущности, впервые открыт Тыняновым для нашей культуры, впервые показан как критик, недюжинный поэт, философ-идеолог, непосред-

ственно влиявший и на Пушкина, и на многих других своих сверстников — декабристов, товарищей по Царскосельскому лицею. Это было и удачей Тынянова, и его заслугой.

Поскольку, в связи с книгой, речь идет в основном о Тынянове — ученом, историке и литературоведе, следует остановиться на его исследовательском методе. Мне приходит в голову только одно определение этого метода: **мертвая хватка!** Дело обстоит именно так: молодая горячность Тынянова и предмет им избранный, его последовательная, непрестанная, неутомимая работа, его поиск всегда новых неожиданных первоисточников, хотя бы и таких, кото́рые на первый взгляд кажутся косвенными, отдаленно и еле-еле перекликаются с предметом исследования. Тынянов никогда ничем не пренебрегал. Но ему всегда сопутствовала удача. В каком-нибудь случайном намеке, брошенном вскользь в письме человека, только приблизительно знавшего Кюхельбекера, Тынянову удавалось найти подтверждение той или другой своей рабочей гипотезы. Все для него служило материалом, отвечало его намерениям, все шло в жилу. Случай по-своему беспримерный, но прежде всего — поучительный!

У Тынянова должно учиться и можно научиться многому. Не только тщательной добросовестности, — это само собою разумеется, — но и присущей ему одному остроте зрения, высокой восприимчивости. А главное — его способности быстро обобщать, широте его исторического охвата. Тынянов-ученый постоянно протягивает руку Тынянову — художнику и романисту. Тот и другой Тынянов нерасторжимы. Это органическое единство.

И если, к примеру сказать, Андре Моруа в своих беллетризованных биографиях французских и английских классиков, от Байрона до Жорж Санд, являет образец посвоему великолепного скольжения по родословным своих героев и героинь, по их многочисленным любовным приключениям, по ненароком попавшимся под руку автору случайным бытовым подробностям той или другой жизни, — то Тынянова решительно можно назвать снайпером с оптическим прицелом. В поле его зрения попадало только главное, только нужное. Он никогда не терял из виду конечной цели. Его рассказ сжат и на славу слажен,

лишен каких бы то ни было прикрас и отвлечений. Он скуп на слова, настоящий художник слова. Вот почему от этих работ, в сущности, очень специальных, невозможно оторваться. Скорее наоборот — их хочется перечесть и перечитывать еще и еще. Для такого неходкого жанра это высшая похвала.

Как уже сказано, в книге представлены работы Тынянова на протяжении двух десятилетий. Это значит представлена его эволюция и его рост. Представлены перемены, происшедшие в его методе. Можно сказать и точнее — перемены в его **мировоззрении.**

Если первая опубликованная в этой книге статья относится к 1929 году, а вторая на год ей предшествует, если обе эти статьи во многом определили развитие всего нашего литературоведения и особенно пушкиноведения, то сам автор этих исследований значительно отличается от того писателя, каким стал Тынянов в тридцатых годах.

Во второй статье (1928 г.), предназначенной в свое время для энциклопедического словаря издания Гранат, он в основном занят эволюцией и сменой жанров в пушкинском творчестве. Здесь новаторство и острота наблюдений бесспорны. Материал, впервые им увиденный и впервые поднятый, очень ценен и по-своему блестящ. Однако самый ракурс, выбранный Тыняновым, недостаточен для оценки исторического дела великого русского поэта.

С той поры прошло достаточно много времени, которое дает право и обязывает нас оценить разнородные явления советской литературы двадцатых годов не огульно, но в полную меру исторической справедливости. И с этой позиции ранние работы Тынянова кажутся сегодня прежде всего **первоисточником** большой чистоты и свежести. Точно так же как Волга берет свое начало малым ручейком на Валдайской возвышенности около Осташкова, так и отсюда, из острых находок молодого ученого, «пошла есть» наша литературоведческая наука.

Но Юрий Тынянов стал очень скоро другим, ибо время стало другим. Как и для многих его современников, «соавтором» Тынянова сделался исторический опыт всего поколения. Расширился и углубился исторический опыт,

и сообразно с ним расширялся и углублялся в Тынянове художник-психолог, историк широкого масштаба. Тынянов понял, что в жизни и творчестве Пушкина не смена жанров была главным, а сама судьба героического поколения декабристов, сама трагическая жизнь Пушкина, горькие беды, обрушившиеся на него в начале двадцатых годов. Тынянов понял, что и декабризм был обусловлен и опосредствован множеством явлений русской и европейской истории, начиная 1812 годом и вплоть до возникновения скромных офицерских ячеек, скоро превратившихся в два тайных общества, объединивших всю молодую, радикально мыслящую часть русского дворянства.

Так входили в поле зрения молодого Юрия Николаевича один за другим живые люди той эпохи, их судьбы, взаимоотношения, дружбы и вражды, любви и разлюбления. Он понял значение того, что Кюхельбекер был за границей, читал замечательные лекции в Париже, был знаком с Бенжаменом Констаном. Он с напряженным вниманием следил за деятельностью Грибоедова-дипломата. Все это единство противоположностей само говорит за себя.

Важно повторить: Тынянов рос вместе с временем и всегда оставался его современником, союзником, сотоварищем. И если при этом он много знал, то всегда стремился узнать еще больше, еще точнее и доскональнее.

Еще до Отечественной войны Юрий Николаевич был болен мучительно и неизлечимо. Болезнь прогрессировала. Между тем его тянуло к театру и к кино. Это было стремление талантливого человека расширить собственный плацдарм. Если угодно — это была его агрессия. Она была прекрасна.

Перед самой войной услышал я от Юрия Николаевича об одной гипотезе. К счастью, она нашла и развитие и воплощение в статье о сюжете «Горя от ума», которая была напечатана еще в 1946 году. Я прочел ее впервые в новом сборнике. В то время Тынянов выдвинул основной тезис будущей статьи. Он говорил о «сильном ударе» в сюжете великой комедии — о быстро возникающей сплетне и клевете насчет мнимого сумасшествия Чацкого. В опубликованной сейчас статье все это сильно развито, уточнено, усложнено. Не говоря уже о намечен-

ных ранее возможных прототипах персонажей комедии (что, по сути дела, традиционно с легкой руки Гершензона и его «Грибоедовской Москвы»), новаторство и смелость Тынянова идут в других, глубоких направлениях. Он совершает экскурс в многовековую традицию, знакомую мировой поэзии со времен средних веков — «сумасшествие от любви». Он говорит в этой связи о Дон-Кихоте, ариостовском неистовом Орландо. Тынянову не понадобилось дальнейшее путешествие по векам и странам в поисках источников мигрирующего сюжета. Не понадобилось как раз потому, что он слишком был захвачен атмосферой, событиями и действующими лицами излюбленной им эпохи.

И опять поражаешься тому, как сама шла ему навстречу удача! Навстречу толкованию грибоедовской комедии раскрылись двери и судьбы современников Грибоедова. Тут и Чаадаев в пору его несчастного свидания с Александром Первым в 1820 году, в Троппау, и любимый герой самого Тынянова Кюхельбекер, и безумный Батюшков. В первых двух случаях все тот же ложный слух о сумасшествии. В отношении же действительно больного Батюшкова — ложный слух о том, что его болезнь есть следствие несчастной любви... Таким образом, сама русская действительность той эпохи дала в руки исследователя живой, документально достоверный материал для подтверждения его догадок.

Здесь было неосторожно употреблено ходкое слово «удача». Оно не только неосторожно, но и по существу вредно, когда речь идет о таком редкостном даровании. Если уж говорить об удаче, то она была только в одном: в сочетании ученого и художника, кропотливого чтеца пожелтевших рукописей столетнего возраста и окрыленного воображением и смелостью художника-первооткрывателя. Это была способность к панорамному охвату эпохи — не только в трех измерениях, согласно Эвклиду, но и как положено человеку двадцатого века, кое-чему научившемуся у Энштейна и Нильса Бора, — во всех четырех измерениях. Да, Юрий Тынянов на свой страх и риск одолел **континиум** современной физики, где пространство-время являют собою непрерывное целое.

Вот чем силен этот замечательный человек. Вот отчего он дорог сегодняшним молодым читателям.

Наконец — последнее. Пора приступить к изданию собрания сочинений Юрия Николаевича Тынянова, собранию по возможности полному. Потребность в нем давно назрела. Тынянов должен быть показан новым молодым читателям в полный рост, как романист и автор повестей, как историк и литературовед. Сколько томов или сколько печатных листов здесь потребуется, — это вопрос особый, в нужное время он неизбежно встанет сам собою. Можно не сомневаться в том, что этот писатель найдет своих читателей, — впрочем, он уже давно нашел их. Их очень много, многие тысячи!

Надо, чтобы и читатели нашли Тынянова и его книги.

1949—1969

СЕМЕН ГУДЗЕНКО

Первое мое знакомство с Семеном Гудзенко в начале 1943 года было связано с коротким испытанием. Оно продолжалось чуть меньше секунды, но было настолько сильным, что я должен о нем сказать. Когда вошел этот высокий, страшно худой черноволосый юноша в выцветшей гимнастерке, мне показалось, что это мой сын, известие о гибели которого пришло месяцев за шесть-семь до того. Война не однажды возвращала подобным же образом сыновей, мужей и братьев, которых считали погибшими. Так что, если бы вошедший действительно оказался младшим лейтенантом В. П. А., в этом не было бы никакого чуда. Больше я к этому возвращаться не буду. Скажу только, что первая секунда определила многое в наших дальнейших отношениях — в дружеской близости, возникшей между двумя разными по возрасту людьми.

Он только что вернулся из госпиталя, и все его существо дышало войной, пережитым на войне.

А на войне с ним произошло событие огромной важности: он стал взрослым человеком. Он читал стихи, те самые, что в скором времени вошли в его первую книжку «Однополчане». О них и тогда и впоследствии много говорили, спорили, увлекались, ругали, отвергали начисто, принимали до конца. Разноречивость оценки сама по себе свидетельствовала о силе стихов. Что же в первую очередь отличало их от других фронтовых стихов, чем держится эта угловатая, юношеская лирика, в чем она?

В правде. Только правдой держится она.

Правда не легка в поэзии, как, впрочем, и во всяком другом искусстве. Она не легко дается, не легко добывается. Может быть, правда — это та самая крупица ра-

ния, ради которой, по Маяковскому, изводятся тысячи тонн словесной руды. Молодой поэт извлекает ее на свет из отголосков чужого, напетого предыдущим чтением, из гипноза общих мест и общезначимой легкости. Гудзенко как заразы боялся неверной, фальшивой ноты, боялся перепевов легковесной публицистики, которой многие грешили. Он пришел из низов армии, из стрелкового батальона. Ни штабных, ни журналистских кругов он еще не знал. Политически он был вполне грамотен и, конечно, способен осмыслить значение народной войны. Но в его задачу входило только одно: уберечь непосредственную достоверность пережитого. Вот в чем принципиальность поэта, его требовательность. Разного рода снобы и ханжи сколько угодно могли пожимать плечами и кривить губы по поводу того, что советский солдат «выковыривает ножом из-под ногтей чужую кровь». Действительно, такой солдат впервые забрел в поэзию, но если уж он забрел в нее, то очень твердо свидетельствовал о суровой правде фронтовых будней. О том же свидетельствовало и многое другое в первых стихах Гудзенко.

И еще одна черта сразу бросилась в глаза — крайняя молодость автора, чуть ли не порог между отрочеством и юностью, время, когда окончательно устанавливается ломавшийся до сей поры голос, когда он становится мужским басом. И если мы читали: «Наш путь, как Млечный, раскален и долог», или: «Мы видели кровь, мы видели смерть просто, как видят сны», — то это не казалось «поэтичностью» в кавычках, не было красивым оборотом речи, ибо за этим стояло отроческое восприятие мира, которому органически свойственно клубиться метафорами. Когда-нибудь повзрослевший и отрезвевший человек отвергнет их и попросту забудет, но пока ему и двадцати от роду нет, он имеет право и Орфеем быть, и вещим Бояном, он видит сны и прочно их запоминает, а Млечный Путь — такая же реальность для него, как военная дорога, изрытая снарядами.

Есть разные возможности выразить себя и свой мир в словах. Есть поэтические книги, которые стали итогом длительно нажитого, сложного опыта. За ним стоит и горькое раздумье, и сполна испытанное счастье. Здесь дорога от замысла к воплощению, от жизни к стиху долга и извилиста, иногда это целая жизнь, — и тогда малень-

кая книжка поистине «томов премногих тяжелей», как это случилось с Тютчевым.

Но есть и другая поэзия: отголосок только что прожитого, стенограмма прерывистой речи, кардиограмма еще не стихшего сердцебиения. Такими были первые стихи Гудзенко. Их невозможно было слушать без волнения. Это солдатская исповедь. Здесь дорога от жизни к стиху короче молнии, короче любого короткого замыкания. Мгновенная вспышка контакта освещала и потрясения первых дней войны, и нежность к оставленным в тылу близким, и катастрофически быстрое возмужание, и мужскую открытую любовь к товарищам, с которыми свел фронт, и желание отдыха на биваке, и естественный, неизбежный для здорового существа страх перед смертельной опасностью, и ясное сознание необходимости не ударить в грязь лицом, преодолеть страх, — и все это звучало в таком горячем и чистом сплаве, который сам по себе металл, пригодный для отливки колоколов, сам по себе искусство.

А перед войной автор был студентом ИФЛИ, московского вуза, где подрастали весьма понаторелые в литературных дискуссиях книжники, умевшие трактовать свысока что угодно и рубившие сплеча по инакомыслящим. Это были отличные ребята, с боевым задором и полным незнанием жизни. Довоенный Гудзенко мало чем отличался от них. Его ранние, вернее, предранние стихи пронизаны токами Багрицкого и Хлебникова. Они характерны для всего поколения нашей поэтической молодежи и малосамостоятельны. Их еще не коснулся тот высокий вольтаж, который мгновенно испепеляет слабого и навсегда выпрямляет сильного и который называется жизнью. С Гудзенко это произошло в армии.

Однако книжная премудрость ИФЛИ ни в чем ему не повредила и не могла повредить. Наоборот, она воспитала остроту его восприятий, его зрячесть и чуткость. Хорошая задача для критика и литературоведа — проследить в ранней лирике Гудзенко отголоски былой студенческой начитанности. Совершенно незачем представлять этого поэта случайно выросшим под той или другой осиной на развилке фронтовых дорог.

Гудзенко был не единственным поэтом, рожденным войной. Так же подрастали в те годы Луконин, Наровча-

тов, Недогонов, Межиров, С. Орлов. Удивительно, с какой легкостью находили они друг друга и безошибочно отвергали случайных знакомцев, людей иного склада, иной, менее выверенной нравственной закалки.

Семен Гудзенко сыграл очень большую роль в этом отборе. Многие из сверстников обязаны ему больше, нежели любому из старших товарищей, обязаны тем, что их первые стихи появились в редакциях журналов и газет, что были опубликованы их первые книги. В незаметной, иногда совсем неблагодарной, но тем более благородной этой работе Гудзенко был своего рода полпредом целого поэтического поколения. Когда на его горизонте появлялись еще никому не ведомые, ни разу не печатавшиеся новички, если только они хоть как-нибудь задели его, он сразу становился их активным пропагандистом, трубил их славу.

Чем была вызвана эта отзывчивость? Прежде всего — чувством плеча, которым держится очень многое во всей нашей общественности. Кроме того — хозяйским отношением к общелитературному делу. И, наконец, за этим стояло чувство поколения, одно из самых властных и организующих у молодого поэта. Он принес его из армии. Там были однополчане. Семен Гудзенко навсегда запомнил свой солдатский долг по отношению к великому множеству подобных ему молодых, тех, которые погибли, и тех, которые остались в живых.

Но он был полпредом поколения и в своей поэзии. Кому из нас не врезались навсегда в душу правдивые, суровые и нежные строки:

У погодков моих нет ни жен, ни стихов, ни покоя, —
только сила и молодость. А когда возвратимся с войны,
все долюбим сполна и напишем, ровесник, такое,
что отцами-солдатами будут гордиться сыны.

И дальше и дальше разворачиваются эти простые мысли о солдатской судьбе, о безвременно утраченных сверстниках, о дорого достающейся победе и возможности мирного труда. Они должны стать хрестоматийными.

Да, должны! Но следует вспомнить и о том, что при жизни автора стихи эти так и остались ненапечатанными. Их знали по рукописи. Сколько стоила сил Гудзен-

ко нецелесообразная борьба за свое слово! Об этом следует вспомнить и сегодня.

Однажды круто начавшаяся поэтическая дорога шла по прямой. Конечно, она не была автострадой, обсаженной аккуратными елочками, отнюдь нет. Приходилось врубаться в чащобу, прокладывать гати в сыром болоте. Это была рискованная, ничем не застрахованная дорога. Судьба военного корреспондента мало чем отличалась от судьбы рядового пехотинца, каким начинал Гудзенко войну в 1941 году. Уже были за плечами быстро мужавшего человека и зарево Сталинграда, и новая встреча с освобожденным, родным для него Киевом, и Будапешт, и Прага.

И если сегодня заново перечесть все сделанное Семеном Гудзенко за годы войны, все его стихи 1941—1945 годов, мы убедимся, что они действительно полны важных открытий. Для себя лично, для своего собственного душевного мира открывал он вещи, казалось бы, простейшие и первоначальные в человеческом обиходе и обществе. Только поэтому они оказались понятными и нужными для читателей. Только поэтому стали явлениями большой поэзии. Так всегда бывает в искусстве.

Выступая перед большим количеством слушателей, Гудзенко чаще всего читал свою «Балладу о дружбе». Всегда он начинал с нее. И везде и всюду она имела наибольший успех, с пронзительной силой доходила до любых слушателей, молодых и старых, солдат и школьников, мужчин и женщин, подготовленных для восприятия поэзии и совершенных новичков в этом деле.

У баллады драматический сюжет. Смысл ее прост. Сильнейшее из человеческих стремлений — жажда жизни — вступает в конфликт с дружбой, с желанием пожертвовать ради друга жизнью. В нечеловеческих, по сути дела, условиях фронта, лицом к лицу с неизбежной гибелью дружба оказывается сильнее страха смерти. Человечное сильнее, чем бесчеловечное.

Это баллада светлая, она сама является источником света. Так что совсем не иносказательно, а буквально — в **свете этой баллады** лучше понимаешь и другие военные стихи Гудзенко, понимаешь их человечную направленность.

В одной из следующих баллад сделано еще одно открытие:

Мало быть сильным.
Мало
Храбрым быть.
В первом бою
Злости нам не хватало,
Той, что дробит броню...
Мы еще не знали,
Что у сожженных хат,
Что на берлинском вокзале
Девушки наши кричат...

Так приходилось переучиваться, перестраиваться в те годы многим советским людям, не только студентам гуманитарных вузов, не только гуманистам по профессии. Грозные и жгучие впечатления сопровождали эту перековку мирных гражданских людей, превращение их в солдат, карающих зло и неправду.

Третье открытие, сделанное Гудзенко, относится к специфике его собственного искусства, но оно не менее значительно. Он рассказал об этом после Сталинградской битвы, в письме к любимой, объясняя свое длительное молчание: «Мне не хочется письма отсюда писать». В чем же дело? Поэт понял, что все известные ему слова гораздо нужнее именно там, где он в данный момент находится, в огне и дыму едва закончившегося сражения, на сожженной волжской земле:

Потому что здесь песни нужны — как жилье,
И стихи — как колодцы с водою.

Так убедился поэт в насущной необходимости своего жизненного призвания. Это убеждение больше никогда его не покидало, оно дало ему уверенность в своих силах.

И, наконец, четвертое открытие, может быть, самое важное и решающее для поэта. Стихи, говорящие о нем, не однажды цитировались, но я решаюсь привести их целиком:

Я был пехотой в поле чистом,
В грязи окопной и в огне.
Я стал армейским журналистом
В последний год на той войне.

Но если снова воевать...
Таков уже закон:
Пускай меня пошлют опять
В стрелковый батальон.

Быть под началом у старшин
Хотя бы треть пути,
Потом могу я с тех вершин
В поэзию сойти.

Вот ответ советского юноши на старую некрасовскую формулу: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Сколько бы ни прославляли в продолжение двух или трех тысячелетий вершину Парнаса, все же ее возвышенность проигрывает по сравнению с грандиозным опытом возмужания в исторические времена.

Нетрудно убедиться во внутренней противоречивости открытий молодого поэта, в их диалектике. В самом деле! Да, солдатская, фронтовая дружба великая вещь, но ее должна скрепить и ненависть. Без ненависти и дружба мало что значит. Да, стихи нужны в суровой действительности войны, как колодцы с водой, — казалось бы, решение окончательное и, так сказать, обжалованию не подлежит. Так нет же, его перекрывает иное решение: «сойти в поэзию» можно и должно с другой вершины, еще более значимой в жизни.

Мне кажется, что эта внутренняя диалектика, честно и смело закрепленная в ранних стихах Гудзенко, сделала из него большого поэта.

Кончилась Отечественная война. Многим из поэтов того же поколения был труден переход к темам мирного труда, выбор нового пути. Многие при этом так и не нашли себя, застряли на фронтовых воспоминаниях, на перепевах уже сочиненного ими же, другие разменяли свое дарование на безделушки.

С Гудзенко этого не произошло. Слишком велик был заряд энергии, творческой и просто жизненной. Юный и здоровый человек чувствовал, что отдыхать нельзя.

Ну, разве сдамся я теперь,
когда окончен бой?

Сегодня распахнулась дверь,
и я увидел пред собой
планету в холмиках потерь
и в дымке голубой.

Но я люблю ее такой.
И в беспокойстве мой покой.

Он боялся строить прочный дом и быт, не хотел оседлости. Военный корреспондент продолжался и в мирные

годы. Он зафиксировал в отличных стихах и восстановление Сталинграда, и неповторимые дни рождения социалистического строя на Западной Украине, и яркие встречи в Туве. У него уже вырабатывался свой подход к жизненному материалу. Он становился мастером в выборе бесхитростного сюжета, организующего стихотворную новеллу, которую он часто называл балладой по-романтически тихоновской традиции. Все круче заваривался стих у Гудзенко — эти короткие стремительные строки трехстопных ямбов и хореев.

Не прошла для него бесследно и фронтовая встреча с Василием Теркиным, и он стал искать народность, легкий разговорный стих. Порывистая угловатость ранней лирики сменилась мягким юмором. Он умещал в короткой строфе хорошо вылепленный характер, рисовал пейзаж. Живая речь приобретала народный склад и меткость.

Эти зрелые свойства ярче всего проявились в поэме «Дальний гарнизон», произведении единственном по своему содержанию: «Дальний гарнизон» посвящен будням Советской Армии в послевоенные годы, на дальних рубежах нашей родины, в Средней Азии.

Едва намечен простой сюжет. Боец Василий Горобцов ранен в последние дни войны при освобождении Вены. После госпиталя он попадает в офицерскую школу и уже в звании младшего лейтенанта получает назначение в дальний среднеазиатский гарнизон.

Так начинается новый период в его жизни: «Едет младший лейтенант в дальний гарнизон». В коротких, броских главках разворачивается картина трудовых будней и праздников стрелкового взвода, которым командует бывалый солдат Отечественной войны, герой венских боев. Трудовые будни Советской Армии действительно стали трудовыми и мирными: бойцы со всей страной ведут работы «по насаждению рощ, дубрав, садочков, скверов...». Об этом Гудзенко говорит с большой выразительностью:

Да здравствуют руки солдата,
которые сделают все:
и праздничные плакаты,
и мельничное колесо,
и в полный классический профиль
окоп,
и кирпичный завод,
и вырастят в топях картофель,
и выстроят водопровод!

Но есть в буднях Советской Армии и марши по безводным пескам, когда армия «отрабатывает выдержку и силу», есть и нерадостные встречи с лазутчиками — посланцами «холодной войны»; есть в этих буднях зоркое, настороженное присматривание ко всему окружающему нас миру. Поэма рассказывает об этом в надежных строфах. Ее внутренний сдержанный лиризм точно прицелен, он продиктован высоким чувством советского патриота, сыновней любовью к армии и к ее славным людям.

В те времена, когда в нашей поэзии были весьма распространены лозунговые отписки от важных жизненных тем, когда стихи нередко бывали дидактичны, как резолюции, и равнодушны, как циркуляры, Семену Гудзенко удалось построить полное душевной силы, содержательное повествование.

Многие его стихи еще ждут, чтобы их процитировали, выучили наизусть, прочли детям, напомнили в нужный час близким. Эта поэзия **обречена** на то, чтобы снова и снова оживать в нашей памяти, навсегда остаться молодой.

Всем окружающим казалось и не могло казаться по-другому, что и сам Гудзенко создан только для жизни, для удачливого труда, для преодоления любых трудностей. Красавец с открытым, благородным лицом, с большими руками, годными для лопаты и паруса, с большими ногами, предназначенными для того, чтобы отмахивать километры, с глубоким голосом, созданным на то, чтобы передать любое сильное чувство, любовь и гнев; человек простосердечный, общительный, отзывчивый, с неисчерпаемым запасом юмора и веселости. Наконец, человек, счастливый во всем — в работе, в находках своей темы, в странствиях, в любви, в быту, в дружбе.

Сколько раз он менялся на наших глазах, — то после летних скитаний отощает, как голодный индус, то снова обрастет сытостью дородного добряка, то обреет голову наголо, то усы пушистые отпустит. И во всем этом была сила жизненности, игра жизненных сил. Он был непоседлив не только профессионально, как хороший журналист, но и душевно, потому что преодоление пространства, все новые и новые края и климаты ему были нужны, как воздух и хлеб вдохновения.

Если на карте Советского Союза поставить флажки в тех местах, где он побывал, это будет поучительная

картина размаха и душевной экспансии. Это и будет его короткая и яркая биография.

Однажды, в какой-то сравнительно безоблачный послевоенный вечер, мы с ним провожали с Октябрьского вокзала в Москве ленинградских поэтов. Уже были сказаны все прощальные слова, приветы и поклоны, уже сели наши друзья в свой вагон. Но за две-три минуты до отхода «Красной стрелы» Гудзенко ринулся в вагонный тамбур, шепнул что-то проводнику, тот кивнул головой — и вот провожающий москвич превратился в безбилетного пассажира и включил себя в число уезжающих. Он весело махнул нам рукой и в чем был, без вещей, укатил в Ленинград. Это произошло молниеносно и, в общем, было очень похоже на мальчишество. Но в мальчишестве был весь он — уже взрослый, двадцатипятилетний человек, нагруженный немалым количеством дел, обязанностей, обещаний. Так скинул он с плеч возрастное и всяческое другое бремя. Конечно, им руководила прихоть, но не только она одна. В Ленинграде он читал стихи, сдружился с несколькими хорошими людьми. Случай ничтожный в человеческой биографии, но очень характерный для Гудзенко.

Это была все та же, главенствующая в нем, безоглядная, безотчетная, вполне бескорыстная страсть: жадность к жизни и к новым людям. А если при этом вспомнить о том, как рано он ушел из жизни, то невольно придет в голову, что он правильно делал, если так спешил. Времени ему оставалось в обрез!

Все круче и веселее научался Гудзенко вводить в стихи необработанные куски живой природы, голоса других людей, характеры.

Менялись темы, пейзажи, обстановка, обстоятельства времени и места, герои. Не менялась живая, разговорная интонация, изобретательность в ритме. Не изменяло исступленное чувство правды. Не изменяла наблюдательность, и зрительная и слуховая. Не изменял острый инстинкт в выборе своего материала.

Как и всем пишущим людям, ему порою бывало очень нелегко. На этом незачем сейчас останавливаться. Важно подчеркнуть только одно. Как ни бывал Гудзенко уязвим и легко раним, как ни задевала его та или другая незаслуженная обида, придирка в печати, необоснованное обвинение, — мало ли что случается на дороге поэта, становящегося популярным! — все равно сила жизни всегда

одерживала верх. Надолго он никогда не унывал, не отчаивался, не опускал ни головы, ни рук. Мало того, его благое влияние испытывали на себе и окружающие, в первую очередь сверстники, но далеко не только они.

Когда очень здоровый и физически сильный человек заболевает, он долго не замечает болезни, он способен на ногах перенести сыпной тиф и очень удивится, когда кто-нибудь скажет: «Э, батенька, да у вас жар!» Голову что-то ломит последние несколько дней, — да это, наверно, дочка по ночам просыпается, мешает спать отцу, или заработался в Москве, — ерунда, надо больше бывать на свежем воздухе, тряхнуть стариной с гантелями, проветриться в дальней дороге. Близкие тревожатся, сокрушенно вздыхают, беспокойство их растет не по дням, а по часам, — да бросьте, пожалуйста, что вы пристали к нему! И много, много дней пройдет, прежде чем черное дело, творящееся где-то в глубинных недрах живой ткани, внезапно заявит о себе криком несдержанной боли, обмороком, тяжелым взглядом, устремленным необычно внутрь себя.

Болезнь длилась долго. Но в ней были светлые промежутки, когда мужественный человек снова выпрямлял плечи. Стойкий, храбрый, выносливый, привыкший в армии ко всему, он снова и снова радовался возвращенному дыханию, домашнему уюту после больничной палаты. О, каким глубоким и сосредоточенным огнем горели его чудесные глаза, как дружелюбно протягивал он близкому человеку горячую, сухую руку, как верил в непобедимую, трижды благословенную, бессмертную жизнь!

Умный и талантливый хирург дважды врубался в драгоценную шкатулку черепа, пытаясь спасти его мозг. Дважды возвращалась к больному и к его близким надежда. Голова его пылала от несвершенных замыслов. Все сулило ему яркий расцвет в будущем.

Все это погибло вместе с ним. Среди тяжелых утрат последнего десятилетия, — а их было достаточно много, к нашему несчастью, — утрата этого молодого, блестяще одаренного человека как-то нелепо нарушает основные представления о законах жизни, о ее справедливости. С этим невозможно примириться. К оценке сделанного поэтом вернутся еще не один раз. Оценка будет все обоснованней, доказательней, подробней. Эта статья остановилась на подступах к большой теме. Пишущий ее должен

сознаться, что писал так, словно свежая могила на Ваганькове только что засыпана и мартовский снег впервые покрыл собою черные комья над прахом нашего друга.

Больше десяти лет прошло после безвременной смерти Семена Гудзенко. За эти годы были заново изданы, в более полном виде, чем при жизни, его поэтические книги. Среди многих ранее напечатанных и хорошо известных стихотворений впервые были опубликованы и другие, не менее важные в его творческом наследии. Достаточно назвать хотя бы «Мое поколение» — стихотворение редкой силы и накала, строфа из него процитирована выше. Таким образом, духовный облик замечательного поэта снова и снова вырастал перед читателями, посмертно обогащенный и неизбежно уходящий в историческую даль, но тем не менее живой, осязаемый, все еще волнующий воображение и будящий мысль новых читателей.

Поэзия Гудзенко по-прежнему оставалась на вооружении у молодежи. Его стихами зачитывались в разных краях нашей страны, их учили наизусть, читали с эстрады. Наконец, его начали изучать: многие студенты-филологи избрали его творчество в качестве темы своих дипломных работ. Делалось это по собственной охоте, по внутреннему влечению и пристрастию и свидетельствовало о глубоком впечатлении, произведенном безвременно ушедшим поэтом на младших современников. Веское и нелицеприятное свидетельство!

Записные книжки Семена Гудзенко во многом проливают свет на предварительную, лабораторную работу поэта. По ним можно проследить его стремительный рост, возмужание в первые потрясающие дни и месяцы Отечественной войны. По ним можно почти воочию увидеть этого едва двадцатилетнего тогда юношу в минуты раздумья о самом себе, о судьбах своего поколения, о по-разному складывающихся судьбах вузовских товарищей. Можно увидеть, как рождались многие из тех стихов, которые впоследствии мы узнавали в завершенном виде. И о том, как остались незавершенными другие замыслы. Можно, наконец, узнать о многих замечательных сверстниках поэта: студентах ИФЛИ и других московских вузов, о солдатах и командирах Советской Армии, с кото-

рыми Семена Гудзенко сталкивала и сближала жизнь. Обо всем этом сказано лапидарно, отрывочно, как это и должно быть в блокнотных записях, во фронтовой, походной обстановке, да еще в те суровые, метельные дни и ночи 1941—1942 годов. И в то же время очень многое сказано с большой выразительностью и остротой, выдающей человека наблюдательного, зоркого, чуткого, будущего художника слова.

Однако значение этих записей шире и устойчивей, нежели биографическое и литературоведческое. Не только писательскую лабораторию демонстрируют записи Гудзенко. Не только внутрилитературную ценность имеют они, не только пособием по изучению его личного творчества кажутся.

Для всего на свете в свой срок наступает история, а вместе с нею — возможность и необходимость исторически объективной оценки. И в этом аспекте значение походных и журналистских записей поэта сразу вырастает. Они становятся историческими документами. Сквозь биографию очень одаренной личности, как сквозь прозрачный транспарант, проступает биография поколения. Поколения, которое со школьной скамьи самоотверженно ринулось в мировую битву и, жертвуя всем, вплоть до жизни, вынесло на своих плечах столько тягот и горя первых месяцев войны; поколения, которое, мужая, закаляясь и становясь суровее с каждым часом войны, прошло всю эту грандиозную дорогу сражений, побед и утрат.

Битва под Москвой, у берегов Волги, Курская дуга, форсирование Днепра и Вислы, освобождение Киева, Варшавы, Будапешта, Праги, Вены, взятие Берлина — вот вехи этой исторической дороги, вехи светлой и суровой биографии миллионов советских юношей.

Семен Гудзенко — автор книг, полюбившихся читателям, ставший известным и за пределами нашей родины, — своими записными книжками вновь становится безымянным рядовым бойцом в человеческом строю.

Мы видим его и за два года до войны: «Провинциал в ковбойке и широких парусиновых брюках. Рукава закатаны выше локтя, обнажены крепкие загорелые руки. Он приехал в Москву из теплого зеленого Киева. Он мечтает быть поэтом...» Таким, задумывая роман о своем поколении, он вспоминал самого себя значительно позже, когда после года на фронте был ранен и поправлялся

в госпитале. Он давно уже перестал быть беспокойным провинциалом, наивно мечтающим о поэзии. И поэзию и свое отношение к ней уже ощущал по-новому — острее, глубже. Об этом тоже много написано им наспех, под грохот минных разрывов, в багровом зареве войны.

С самого начала он ощущает и войну, и свое более чем скромное место в ней. В его записях все время присутствует как бы двойной ракурс: прошлое оценивается под углом настоящего, и прошлое само бросает яркие блики на это настоящее. Мысль о собственном поколении неотступно его преследует. Он мечтает о книге, в которой «минимум вымысла»: «Это должна быть веселая, волевая энциклопедия нашего поколения». В нее, по мысли Гудзенко, должны были войти чьи-нибудь подлинные записные книжки, штатские и армейские. Задумана глава о любимых поэтах, они названы — Багрицкий, Блок, Маяковский. И глава о московских ресторанах и питейных заведениях. И глава о букинистических магазинах. И отдельная глава о Седьмой симфонии Шостаковича. И, наконец, «вся вторая часть — о войне 1941—1942 гг.». И наказ самому себе: «Ни одной ходульной строки. Это закон!»

Мы знаем, что Семен Гудзенко не написал такой книги. Произошло это потому, что слишком интенсивно он жил и менялся. Оглядка на прошлое была свойственна ему, как всякому мыслящему и растущему человеку, но сущность его была в другом. Каждый день его короткой и блестящей жизни был до краев полон своей злобой дня. Впрочем, и не наступил тогда еще срок для какой бы то ни было ретроспекции, для поисков корней и первоисточников.

Уместно спросить: написал ли кто-нибудь из сверстников Гудзенко такую книгу за него, наступил ли срок для ее написания?

Во всяком случае, публикации записей, подобных гудзенковским, приближают его, этот срок. А о чем в будущем пойдет речь — о подлинных документах или о романическом вымысле, — это уже вопрос особый и частный.

Содержание записей чрезвычайно разнообразно. В этом разнообразии выделяются картины западных городов — Будапешта, Вены, Праги — в первые дни после их освобождения Советской Армией и встречи в эти знамена-

тельные дни конца 1944-го, начала 1945 года с множеством людей, представителей разных военных специальностей и знаний, с венграми, немцами, чехами. И снова авторская мечта о книге, в которой будет показана послевоенная, только что освобожденная от нацистов Европа.

Но с особой обстоятельностью и любовью описаны через несколько лет встречи Семена Гудзенко в Средней Азии с героями его будущей поэмы «Дальний гарнизон» — с бойцами и командирами Советской Армии в послевоенные годы. Как всегда, у Гудзенко это не только комментарий к будущей поэме, не только предыстория произведения, давно уже вошедшего в сознание читателей, но и нечто большее. Ведь в поэму вошли уже отобранные и творчески преображенные персонажи, типы, герои. Между тем в записях поэта фигурируют десятки иных, не столь значительных, но тем не менее достаточно интересных солдатских судеб и биографий, замеченных с обычной для Гудзенко зоркостью и чуткостью. Они показаны в разных планах, их окружает воздух среднеазиатской республики и воздух исторической эпохи: война в Корее и во Вьетнаме. Гудзенко общался с ними на марше по пескам пустыни, на коротком отдыхе в казарме или на биваке, он читал их письма к родным и любимым, вглядывался в списки прочтенных ими книг. Словом, это веский документ, в котором присутствует вся филигрань реализма, которая пригодилась бы и для прозаика. И опять-таки это не только литература, не только лабораторная заготовка, но и тщательно закрепленная в зримых образах и точных словах трижды благословенная жизнь! Незачем подчеркивать познавательное значение такого документа, связанного с послевоенной историей Советской Армии.

Не меньшее значение имеет бесхитростный рассказ Гудзенко о том, как приняли в армии его поэму. Конечно, как и всякий автор на его месте, он чистосердечно радовался успеху и распространению поэмы в армейской среде. Но я говорю не об авторских чувствах и не о самом факте успеха и признания, а о свидетельствах повышенного солдатского интереса к советской поэзии — в тех, конечно, случаях, когда поэзия правдива и основана на живом материале. Говорю также о точности и здравом смысле читательских оценок.

Рядом с этим не грех привести еще одно суждение, добросовестно зафиксированное Гудзенко: «Генерал С., только что приехавший сюда, сказал мне, что я поэмой отпугиваю молодое пополнение, что я придумал «Дальний гарнизон», а для родины все близкие. Это потому-де, что мне из Москвы все гарнизоны дальние».

Прав был Гудзенко в своей горькой и гневной реакции на неумное вмешательство высокого лица. «Не зная еще округа и Азии, жары и песков, он уже ратует за легкий путь, за розы и мимозы. Буду спорить и отстаивать свою правду».

Это Гудзенко удалось полностью. Еще при его жизни поэма «Дальний гарнизон» была широко и повсеместно признана. Критика встретила ее благожелательно и горячо. Поэма и сегодня продолжает жить вместе со светлой памятью о ее авторе. И конца этой жизни мы не хотим и не можем предвидеть.

Да, так и случилось. В марте 1972 года Семену Гудзенко исполнилось пятьдесят лет. В большом зале Центрального дома литераторов в Москве состоялся вечер, посвященный памяти поэта. Собравшиеся на вечере его сверстники и те, что старше его, вспоминали и Семена, и его стихи. Это было торжественно и трогательно.

Кончилась жизнь. Началось бессмертие.

1953—1972

ЖАН-РИШАР БЛОК

ПИСЬМО

(Произнесенное по радио пишущим эти строки)

Дорогой Жан-Ришар Блок, прекрасный писатель, наш современник и горячо любимый друг!

Прежде всего я хочу поздравить вас и вашу жену с победой, с разгромом фашистско-немецкой армии. История перевернула свою страницу, залитую кровью и обугленную пожарами. Перед народом Парижа так же, как перед народом Москвы, начинается эра мирного развития.

Услышав голос москвича, вспомните, дорогой друг, о тяжелых и счастливых днях, которые вы провели в нашей стране. Вспомните, что вы разделяли с нами горечь отступления осенью сорок первого года и радость победы под Москвой в ту же зиму. Вспомните, как уже гораздо позже, в затемненной московской комнате, мы вместе слушали рассказ Николая Тихонова о прорванной ленинградской блокаде, а сводка Информбюро, переданная в полночь по радио, победно продолжала рассказ. Вспомните, наконец, как в номере московской гостиницы вы отмечали красным карандашом на карте продвижение союзных армий в глубь вашей родной Франции.

Все это было, все это уже далеко позади и вот уже стало страницей воспоминаний.

Сегодня между нами — многие сотни километров. Но так же, как короткая радиоволна не считается с пространством, пускай и живое чувство, одушевляющее вашего московского собеседника, дойдет до вас во всей полноте. Примите мой привет!

Только что в Москве кончился пленум Правления Союза советских писателей. В знакомую вам большую залу нашего клуба набилось многое множество народа, сюда сошлись и москвичи, и ленинградцы, и украинцы, и гру-

зины, и делегаты из Средней Азии, из Прибалтики. Значительность этого собрания определяется значительностью исторических дней победы. Разговор шел о том, что мы сделали в дни войны, и о том, что должны делать дальше.

Речь шла и о морально-политическом разгроме фашизма. Эта задача волнует сейчас каждого честного человека в Европе. Уйдя из действующей истории, фашисты пытаются окопаться на дальних подступах к ней. Они разрисовали свое подполье в защитно-миролюбивые цвета и прикинулись домашними травоядными скотами. Это не безграмотные дураки. Только покалеченная ими молодежь безграмотна, а эти взрослые и пожилые доктора Иены и Марбурга сами пробовали силенки в духе Ницше и Шпенглера, они знают многое и помнят все. Они еще собираются скрываться во всех городах мира, попыхивая сигаретами в золотых зубах, собираются проникнуть в церкви и на мирные конференции, в театры и на столбцы газет. Эти вежливые, всесторонне осведомленные господа еще многим вотрутся в доверие, множество мозгов затуманят своей казуистикой, расовой ненавистью, обещанием наживы, — черт их знает чем еще!

Вот о чем следует помнить всем в первую очередь! И конечно же, писатели могут принести величайшую пользу своим современникам верным и добросовестным изображением опасности.

Передайте этот мобилизующий призыв из Москвы вашим собратьям, которые стоят рядом с вами и плечом к плечу с вами борются за правду. Здесь речь только о ней, о правде.

Вы знаете, я уже далеко не молод, но хочу сознаться вам в одном убеждении: жизнь абсолютно прекрасна. Она настолько прекрасна, что ей стоит предъявить самые трудные, максимально напряженные требования. Честное слово, она их выдержит. Она не раз уже это доказала.

Вот почему у нелегкой борьбы, которая предстоит всем нам сегодня и завтра, может быть только один исход, предопределенный самой жизнью. Этот исход — победа. Идейная зараза фашизма так же капитулирует, как капитулировала его железная империя.

У поэтов нашего времени, на каком бы языке они ни писали, есть одна только достойная муза. Это История. Греки называли ее Клио. У нее светлая голова, зоркие

очи, хороший грудной голос, гордая и спокойная осанка. Впрочем, она и летит временами, — так что только крылья трещат за спиной и гудит в ушах разорванный ураганами воздух. Больше ста лет назад юный Виктор Гюго говорил о ней:

Собрав останки бурь с их вечного ночлега,
Следит во всех морях отважного пловца
И видит все зараз — от брега и до брега,
Могилу первую и колыбель конца!

(Перевод П. Антокольского)

Пусть на этой стихотворной цитате оборвется моя бедная проза.

Горячо желаю Вам здоровья и бодрости, дорогой наш друг! Передайте привет москвичей прекрасным парижанам и парижанкам, и особо сердечный — вашей жене. Обнимаю вас.

Десять лет назад мы узнали в Москве о том, что нашего друга, писателя-борца Жана-Ришара Блока нет в живых. Это известие было как удар, направленный в наше собственное сердце, — настолько близким и родным стал нам замечательный современник.

Ушедший современник сразу встал в полный рост, смысл и значение его духовной личности прояснились. Он предстал перед нами как герой.

Октябрь сорок первого года. Немцы угрожают Москве. Решением ЦК партии группа московских писателей, а также иностранные писатели-антифашисты эвакуированы на восток. Наш ковчег, конечно, не слишком счастливый, вместо Арарата причаливает к берегам Волги.

Там я впервые встретился с Ж.-Р. Блоком. В те трагические дни у него были блестящие, горящие, юношески веселые глаза. В них можно было прочесть силу воли, крайнее напряжение. Он был очень общителен, всюду и во всем хотел быть немедленно полезным, хотел помочь каждому, кто нуждался в помощи. И сразу принялся за работу! Сразу застучала где-то в углу его портативная, видавшая виды, потрепанная пишущая машинка. И уже через несколько дней он читал нам стихи о нашем Октябре, об Октябрьском празднике сорок первого года. Они были напечатаны в «Правде» в день праздника.

Жан-Ришар Блок. Писатель. Француз. Антифашист. Деятель Народного фронта. Автор книги «Испания, Испания...». Автор романа «И компания». Тот самый, который... после чего следует длинный перечень поступков, книг, выступлений, речей, снова поступков, снова книг. Им нельзя было не любоваться. И в этом восхищении центральным было чувство собранности, шедшей от него, целеустремленности. Он был как пуля, которая должна лететь, пока она летит. Заряд легкой и умной энергии.

Еще через несколько дней он уже читал нам одноактную пьесу «Обыск в Париже» — о первых попытках сопротивления гитлеровским оккупантам среди парижского населения и парижских полицейских. А еще через какой-то маленький срок в нашей печати стали появляться его статьи. Они были началом длинной серии знаменитых теперь политических выступлений Ж.-Р. Блока, сыгравших немалую роль в деле нашей общей победы. В этих статьях звучал задор, почти мальчишеский, и в то же время в них было полное самообладание трибуна и мастера слова. Простые, короткие предложения Ж.-Р. Блока имели право греметь, как медная латынь Тацита.

Нам приходилось выступать рядом с ним перед разными аудиториями. Француз, пользующийся для того, чтобы быть понятым, услугами переводчика, всегда находил дорогу к сердцу слушателей. У железнодорожников он завоевал их доверие, вспомнив традиции собственной семьи, — и отец и дед Блока были железнодорожниками. У танкистов и в госпиталях он рассказывал о битве за Верден, в которой сам участвовал еще в юности.

И всюду и всегда его волновало то же самое, что волновало всех нас, — борьба с чудовищной машиной гитлеризма. Как нам удастся выдержать в эти крутые времена? Выдержим ли мы?

Он говорил примерно так — привожу его слова неточно, по памяти, но ручаюсь за смысл сказанного:

— Я всегда приглядывался к вашим солдатам. Этой весной (то есть весной сорок первого года), пересекая границу Советского Союза, я всматривался в ваших пограничников: какие милые, добрые, мирные, пожалуй — детские лица! Все в них свидетельствует о материнской ласке, о недочитанной книге, о школьных уроках. И я представил себе при этом немецких солдат — и, сказать по правде, содрогнулся. Это поколение волчат, из них

вытравлено все человеческое, вы не представляете себе, что это за типы! Дело не только в нацистском режиме, тут столетие прусской муштры, вся история Германии. Как же это будет, как произойдет столкновение двух армий? Да что там армий? Двух миров, двух систем воспитания! Выдержит ли ваша армия, выдержите ли вы сами? Так вот, поверьте мне, старику, с первых дней войны моя уверенность растет. Да, да! Красная Армия зашаталась, ей очень нелегко сегодня, но она все же выстояла, продолжает бороться. А если так — значит, она победит.

Так рассуждал этот шестидесятилетний француз, чужой в нашей стране, еще за полтора месяца до декабря сорок первого года, когда еще никак не обозначился перелом под Москвой и мы каждое утро цепенели перед радиоприемником, слушая сводки Информбюро. Не ради того, чтобы ободрить кого-нибудь, говорил так Жан-Ришар Блок. Да и не себя подстегивал он оптимистическими прогнозами. Он просто размышлял вслух.

Весенний вечер 1943 года. В номере московской гостиницы Блок читает только что законченную им драму «Тулон». Он читает как хороший драматический актер, по ходу действия легко перевоплощается и в тулонского докера, и в старика адмирала, и в женщину, и в ничтожного вишийца. В одной из картин ему пришлось пропеть первый куплет «Марсельезы». Он встал и запел глуховатым и хриплым голосом, но в темпе марша, как будто сам участвовал в огромном шествии на большой дороге истории, в народной демонстрации. Право же, за хрипотой и глуховатостью Блока угадывалась тысячеголосая, хоровая, бурная ярость толпы — и все это в движении, в смене групп, идущих и не в ногу: «на волне припева, в бурной пене рваных шапок, ружей и знамен...» И это не мы хотели услышать такую ярость, не мы воображали такое чудо в полутемной московской комнате, а он сам, великолепный старик, владел артистическим секретом, вкладывал в свое старческое и по меньшей мере любительское пение, в детонирующие звуки бедного горла, огненную страсть.

Август сорок четвертого года. Блок перед картой Франции. Наконец-то существует второй фронт, союзники высадили десант на французской земле. Перед ними — дорога в Париж, а перед Блоком — дорога на родину. Прой-

дут считанные дни, и в последний раз мы сдвинем стаканы за здоровье и в честь Жана-Ришара и Маргерит Блок и скажем на прощание искренние и, как водится в таких случаях, изрядно неуклюжие слова.

В этой славной жизни начался последний акт. Вскоре мы узнали, сколько тяжести навалилось на его плечи в тот же день, когда он вернулся на родину, сколько скорбного и страшного услыхал он о судьбе своих близких. Среди них была его дочь, замученная в нацистском застенке. Ее давно уже не было в живых, а запоздавшие письма продолжали приходить к родителям. Чужие люди возвращались во Францию из концлагерей и привозили эти вести от той, которая уже погибла.

Мы узнавали и о доблестной работе писателя, читали редактируемую им в Париже газету «Се суар», о его замыслах нам тоже многие рассказывали...

Через несколько лет ему была посмертно присуждена Международная премия мира. Уже мертвый, он встал в один ряд с живыми борцами за мир. В этом ряду он продолжает стоять и бороться и сегодня.

1946—1956

СИМОН ЧИКОВАНИ

У Симона Чиковани есть стихотворение, написанное в 1937, юбилейном году Руставели. Оно называется «Мастера-переписчики Вепхис-Ткаосани». Здесь рассказано о ревностной, усердной и вдохновенной работе средневековых творцов рукописных книг, о том, как искусно украшали они текст цветными картинками, миниатюрами и заставками; чудесное их мастерство сохранило в нетленной красе сокровище родного слова для многих веков. Грузинский поэт пишет:

Так переписчик и художник рядом
Усердствуют в товарищеском рвенье,
И дивным облекается нарядом
Страница в миг ее возникновенья.

(Перевод П. Антокольского)

Поэт рассказывает, как в келью переписчика случайно влетела ласточка:

Как будто только что монашек истовый
Воскликнул: «Кыш!..» — и пташка заметалась.
Потом он долго книгу перелистывал,
Но гостья в ней пернатая осталась.
Ее художник на листе привесил,
Ей перышки вздувает ветерок...

Эти образы кажутся мне очень существенными для характеристики поэтического дарования Чиковани.

Можно сказать, что в данном случае художнику-иллюстратору не приходится «усердствовать» рядом с художником слова, поэт и художник сочетались в одном лице. Жизнь входит в стихи Чиковани в точных и видимых, зримых приметах. У него зоркие глаза живописца и охотника, ваятеля и пастуха. Его глаза привыкли к большим расстояниям, к синеве далей, открывающихся с ледников Кавказа, но остаются такими же острыми, когда надо разглядеть дрожание пронизанной солнцем

листвы или книжную заставку. Мир Чиковани — это прежде всего мир увиденный, ощупанный глазами.

Действующие лица его стихов, в том числе и самых ранних, прежде всего смотрят. Для них это основная возможность войти в стихи поэта. Говоря о великом предшественнике Чавчавадзе, Чиковани прежде всего подчеркивает: «Взор Чавчавадзе отдыхал на серебряных сединах гор». И, обращаясь к поэту-эмигранту и изменнику, Чиковани прежде всего ударит его таким определением: «Пурпур наших дней не по твоим глазам». И землероб, задумавшийся над треснувшей сохой, перед тем как решиться вступить в колхоз, — для Чиковани «тайновидец нивы».

Удивительная при этом последовательность, едва ли не бессознательная. Когда Чиковани захотел воскресить для сегодняшних читателей грузинского поэта, жившего в начале XVII века, несчастного царя Кахетии Теймураза, свергнутого некогда иранскими шахами, ему понадобилось вручить Теймуразу оптический прибор, удесятерить его зрение.

...Теймураз трубой стиха подзорной
В грядущее Кахетии глядит.

Подзорная труба стиха — на первый взгляд, это прихотливая и несколько вычурная выдумка. Но метафора Чиковани оправдывает себя — она необходима и органична для его метода. Так родилось это единственное по замыслу и по яркости деталей стихотворение. Старый поэт восклицает:

О, стать бы мне живым среди живых!
...Чтоб, радуя народ игрой всегдашней,
Сверкали строфы, как глаза, в веках!

Строфы — как глаза! Поистине, когда поэт нашел себя, он станет хозяином очень большого мира. И не однажды этот мир раскроется нарядно и свежо:

В смарагды моря падают сапфиры,
Как будто ночь блаженной вязью слез
Связала сноп из всех сокровищ мира...

(Перевод Б. Пастернака)

Как это празднично и богато! Так уже давно не было для нас, — может быть, с тех пор, как кончилась наша

юность, а может быть, и еще раньше, — с тех пор, как лет шести мы научились грамоте и начали привыкать к черно-белому полю печатной страницы, — вот тогда-то и потускнели для нас смарагды и сапфиры и все другие сокровища, явные детям и хорошим поэтам. Как всегда и как никакое другое искусство, истинная поэзия возвращает миру его сверкающее обличье, начисто протирает окна в жилых домах, а то и прорубает в них новые, чтобы в это жилье ворвалось побольше света и кислорода, а вместе с ним вся краса звездного мироздания!

Но дело, конечно, не только в звездах. То же самое произойдет со всей окружающей писателя жизнью. Случайно встреченные люди войдут в стихи как друзья читателя. Кто же они? Это сванские комсомольцы, с которыми поэт провел однажды вечер в братской беседе, или хевсур, вчерашний пастух Кудиа Аладаури, мечтающий стать шофером. Это строители Рионгэса, старый и молодой, которые спорят о будущем родного края. Или еще тбилисский рыбак, предлагающий запоздавшим гулякам на рассвете свежую свою добычу. Это — народ! Приветливый и общительный народ виноградарей и пастухов, строящий свою Советскую республику, артистичный в труде и досуге. Благодаря стихам хорошего и умного поэта, много странствовавшего по родной земле, мы приобретаем в Грузии тысячу заочных друзей, смотрим в их глаза.

Симон Чиковани впервые выступил как поэт в 1923 году. Это было время становления советской культуры и поэзии, время очень острой классовой борьбы в литературе. Он начинал как новатор, футурист, крайний лефовец.

Чиковани оказался достоверным историком, когда вспоминал: «К нам, поэтам, на помощь пришел герой». Это точная формулировка. Во встрече с героем, то есть с рядовым современником, советским человеком, был для Чиковани, как и для многих из нас, переломный момент. Очень хороший поэтический темперамент и декламационный стих, воспитанный на учебе у Маяковского, всегда давал Чиковани возможность быть убедительным, увлекать слушателя и читателя. Он не пренебрег такой возможностью, — и отлично сделал. Поэтому его влияние среди поэтов Грузии благотворно.

Между тем собственное влечение вело поэта дальше, ко все более сложному и прочному искусству. И это была

дорога, общая для всего нашего искусства. Творческая биография Чиковани типически сходна с биографиями многих его сверстников и друзей. Ведь и Бажан когда-то, на пороге тридцатых годов, резко отвернулся от спутника юности, принца Гамлета, от фантастики «Гофманской ночи», чтобы увидеть ясными глазами окружающий реальный мир. Ведь и Багрицкий после прогулок по воображаемой Фландрии в обществе Уленшпигеля или Диделя Птицелова обрадовался встрече с собственным читателем — «молодым гидрографом» в песках Средней Азии. Словом, дорога от романтизма к реализму общая для многих советских поэтов нашего поколения, и не удивительно то, что мы встретились друг с другом.

Когда впервые, в начале тридцатых годов, я встретился с Чиковани, он был уже окрепшим в литературной борьбе, нашедшим свой голос человеком. Кроме того, он представлял целый народ, его культуру, его прошлое и его сегодняшний день. От Чиковани я узнал о грузинских романтиках. Он же ввел под своды таинственного еще, архаического храма Руставели. Я услышал полную напряженного пафоса, рыдающую декламацию грузинских стихов — цхоканье и цхаканье гортанных корней, не похожее ни на какой другой язык в мире, разве что на перекличку горных орлов под грозой. Та же самая декламация, что и у Тициана Табидзе.

Можно было и тогда убедиться, что яркость красок Чиковани принадлежит ему как достояние народа.

Годы Отечественной войны разлучили нас и с Чиковани, и с другими грузинскими поэтами. Немногие из них добирались в годы войны в Москву. Отдельные стихи их, дошедшие к нам, свидетельствовали о подъеме, охватившем поэтов, о том, что их творчество поставлено на вооружение. Среди таких произведений были и стихи Чиковани. В них звучала гордость за своих братьев, совершающих подвиги на фронте. Как всегда, у Чиковани это были горячие и отчетливо выкованные строки:

— Ни шагу назад. Не сдадим, не уступим,
Клянемся, пришелец не страшен нам!
Ни шагу! — гремело по горным уступам,
По зубьям ощеренным башенным.

Так звучал этот голос в дни обороны Кавказа.

И уже после победы мы прочли самое большое по размерам и замыслу произведение Чиковани, очень характерную для него поэму о великом грузинском классике Давиде Гурамишвили.

Полная приключений жизнь Гурамишвили послужила канвой для интересного фильма. Но надо отдать предпочтение поэзии, ее голосу: ее, по всей видимости, скромные средства выражения оказались сильнее, убедительнее и богаче, нежели грандиозная аппаратура кино.

Давид Гурамишвили жил в начале XVIII века. Его личный путь совпал с большими историческими событиями и в жизни родной Грузии, и в жизни России и Европы. Несколько лет юности он провел в лезгинском плену, ценой жесточайших усилий дважды бежал из плена, второй раз удачно. Будучи уже зрелым, много испытавшим человеком, Гурамишвили присоединился к окружению царя Вахтанга Шестого, ставшего союзником Петра Великого. С этих пор начинается непрерывное служение Гурамишвили мужающему великому государству: он, офицер русской армии, сражается с турками в Крыму, со шведами в Финляндии и, наконец, принимает участие в Семилетней войне с пруссаками. Доблестный офицер долго томится в плену, в Магдебургской крепости. Конец его бурной жизни — безвестность, скромное существование в украинском поместье около Миргорода, поэтическое творчество. Эта необычайная судьба во многом может состязаться с такой же солдатской и творческой судьбой Сервантеса.

Но если Гурамишвили провел молодость, участвуя в бурях века, то, с другой стороны, он великий грузинский поэт, едва ли не величайший после Руставели. Он оставил летопись событий своего времени и собственного участия в них («Беды Грузии»). Привлекательна и достоверность этого повествования, и особенно привлекателен скромный облик самого автора, старого воина, влюбленного в родину.

Поэма Чиковани представляет собой собрание коротких лирических глав, посвященных узловым эпизодам жизни героя. Но это и живой диалог с замечательным человеком. Герой отнюдь не кончился для нашего поэта.

Вместо того чтобы погрязнуть в обстоятельствах и подробностях давно отпылавшей эпохи, как это бывает с историческими писателями, Чиковани ставит себе задачу воскресить самого героя, приблизить его к себе и к читателям. В большинстве случаев это ему удается. Особенно чувствуется такой замысел в центральной части поэмы, в рассказе о побеге Гурамишвили из Магдебургской крепости.

Пленник потерял всякую надежду на свободу, он живет смутными воспоминаниями о прошлом, да и те тускнеют. К нему незаметно «подкралась старость»... Все, казалось бы, кончено.

Но вот однажды утром, на молитве,
Он о победе русских узнает...
И снова Одер густо отуманен
От дыма пушек, бьющих за холмом...
И трон колеблется державы прусской,
И Фридрих сам на взмыленном коне
Бежит бесславно перед силой русской...

(Перевод В. Державина)

В тот самый час, когда русским вручают ключи от Берлина, пленник душит вошедшего в камеру тюремщика и бежит.

Бегство Гурамишвили из крепости — это поэтическая вольность Симона Чиковани. Но пускай оно не соответствует исторической правде, правда вымысла в данном случае сильнее и нужнее.

Она под стать романтической сцене в шиллеровской трагедии, когда Жанна д'Арк рвет на себе цепи, бежит из английского плена и бросается в гущу сражения. Так не было, но так должно было быть, и для истинного поэта это достаточное основание.

Такова вся поэзия Чиковани — плод истинного вдохновения и вымысла, родившегося вовремя. Таковы и последние ее страницы. Тут ее герой, человек исключительной судьбы и силы, встает во весь свой рост. Его мужественный спор со смертью, уже явно неизбежной и близкой, образец философской лирики.

Раз и навсегда узнавши Грузию — в поэтических переводах и в подстрочниках, в ее музыке и во фресках грузинского средневековья, в картинах гениального самоучки Пиросмани, в личной дружбе с грузинскими деятелями и в горном пейзаже, в кипучем строительстве наших

дней — словом, во всем многообразии жизни, мы снова и снова радуемся всему, что обогащает наше знание и сопутствующую ему любовь. Творчество Чиковани всегда было таким живым источником.

С тех пор как это было написано, прошло ни много ни мало — целых шестнадцать лет, целая вечность! И, размышляя сейчас о поэте-друге, о прожитом совместно с ним и врозь, я вспоминаю старое, не однажды цитированное изречение: «Хорошо воспитанный человек становится старше, но никогда не стареет». Изречение полностью относится к Симону Чиковани, к его жизненному и творческому облику. Этот седой, много повидавший и много переживший на своем веку человек молод.

А за последние годы с ним действительно многое произошло, как и со всяким из нас. Если сосредоточить внимание на одной поэтической работе товарища, то прежде всего заслуживает внимания важная черта его биографии — к тому же она и типическая, роднящая Чиковани с многими советскими поэтами-сверстниками. Он впервые в жизни побывал в чужих краях, за рубежами нашей родины, — так же как Бажан, Тихонов, Симонов, Самед Вургун и столькие еще. Чиковани был в Польше, в Германии, в Англии. В его стихи прочно вошли новые миры, встречи и лица людей, новые пейзажи.

Симон Чиковани — человек, беспредельно преданный поэзии. Не удивительно, что в Польше он прежде всего увидел Мицкевича, а в Германии — Гете.

Когда он строит воображаемую, уже посмертную встречу Пушкина и Мицкевича в социалистической Варшаве, на берегу Вислы, — такую же точно, какой была их юношеская встреча на берегу Невы, когда Чиковани видит воочию возвращение Гете домой в Веймар «на всех парусах карнавала» и подчеркивает совпадение дня рождения Гете — девятого мая с Днем Победы нашего народа над фашистской Германией, — во всем направлении мысли современного поэта не только его творческая удача, не только свидетельство «историзма» и общей культуры. Есть и нечто большее. Так чувствует он вековое и животворящее **братство** художников слова. Оно звучит в его

стихах декларативно, как действие, требующее непрестанного утверждения. Защищая поэзию, тени великих поэтов, он тем самым защищает дело мира, тем самым участвует в великом движении современности. Вот в чем пафос его новых циклов — самый существенный и принципиальный момент в зрелой лирике Чиковани.

Есть в ней и другое, более интимное и более пронзительное: размышление художника о собственной судьбе и жизненной дороге, цепкая памятливость о прожитом. Тут сказывается и кротость немолодого человека, и зрелость его умудренного опыта, и житейская трезвость, казалось бы, противопоказанная в лирике, но на поверку именно она и украшает ее, делает неповторимой:

Сгинуть в пути не хочу бесследно.
Пусть же чисты, высоки, правдивы
Мысли в пути растут победно,
Крепче кремня, зеленей, чем нивы.

Это очень выношенное и прочувствованное приказание самому себе у горного перевала времени, за которым угадывается алая полоса осеннего заката — **осенняя пора, очей очарованье!**

Но вот еще и еще прошли годы, полные для Симона Чиковани беды, тревоги за любимую им женщину, милую и добрую Марику Чиковани, полные юношеского горения перед белыми листочками только задуманных стихов. Были его приезды в Москву. Были наши встречи в Тбилиси. Встречи деловые (редкие) и дружеские (частые). Его душевная чистота в годы старости могла только расти, обозначаться все определеннее.

Должно было так случиться — в этом проклятая ирония жизни! — что этот поэт, самый зрячий и прозорливый из всех советских поэтов, на старости лет постепенно слеп и наконец окончательно стал слепцом.

И тут произошло чудо. Иначе не скажешь. Последние его стихи сочинены слепцом. Они записаны под его диктовку Марикой Чиковани, которая тоже была неизлечимо больна.

Многие из этих стихов обращены к ней, любимой с юности и навечно. Он вспоминает их общую молодость, их сближение, ожидание встречи — там, на том памятном перекрестке тбилисских улиц, под широким платаном, под отвесными лучами полдневного солнца. Это было когда-то, но осталось для старика первозданно свежим, как сама любовь. Мало сказать: вспоминает. Он **видит** прошлое внутренним зрением, которое еще зорче, нежели бывалое с незамутненным хрусталиком и отчетливо печатающей образ сетчатой оболочкой.

Поэт-слепец продолжает свое вечное дело, — он **видит:**

От тебя на Куре трепещет
Золотистый искристый след
И весенней лазурью блещет
Дагестанский синий браслет.
В этих искрах и брызгах вся ты, —
Так я милую узнаю.
Жаль, что год мой шестидесятый
Не похож на юность мою!..

Нет, старость Симона Чиковани похожа на его юность. Время, беды, утраты, болезнь ничего не отняли у этой вечной юности, ни зоркости, ни горячего чувства, ни верности любимой, ни вдохновенья.

Восьмидесятилетний Гете, написавший свою знаменитую «Мариенбадскую элегию», как восемнадцатилетний сорванец, влюбился в юную девушку. Он был здоров и бодр, вышагивал многие километры и легко дышал богатырской грудью. По слову русского поэта, «была ему звездная книга ясна и с ним говорила морская волна». Честь и слава великому старцу. Но недаром «Мариенбадская элегия» названа все-таки **элегией.** Она действительно безнадежно печальна. Это манифест стариковского отказа от счастья, от встречи, от продолжения.

У прекрасного нашего современника противоположное. С него достаточно памяти о когда-то черноволосой и стройной избраннице. А того, что она поседела и слаба, он уже не видит. И песня его обращена к той, которая навсегда осталась для него черноволосой, стройной, юной, любимой. И эта песня жизнерадостна.

Здесь ничто не сравнивается, не сопоставляется, не противополагается одно другому. Гете и Чиковани равны

друг другу в том, что они поэты. А я убежден, что поэзия и вечная молодость это синонимы.

Кто-то когда-то обмолвился крылатым афоризмом: «До двадцати лет пишут стихи все. От двадцати до сорока — только поэты. После сорока — только сумасшедшие». Что ж! Психиатр может подвергнуть тщательному исследованию этих сумасшедших. Любопытно, что именно, какую манию, шизофрению или паранойю, он обнаружит...

Пускай простят мне невольное отвлечение в сторону!

Да, старость Симона Чиковани была нелегка, несладка, невесела. Многое обрушилось на него, кроме старости, кроме собственной болезни и болезни Марики.

Редели вокруг него ряды сверстников, соратников, друзей. Все реже и реже приезжали друзья из Москвы, из Киева, из Баку, из Еревана. Стены рабочей комнаты все теснее придвигались к его постели.

Он лежал слепой и шарил бледными пальцами по шершавому одеялу. Но ему не было ни горько, ни страшно. Есть у настоящего человека сила, которая в просторечии, да и в патетике именуется **силой духа**. Точно или не точно это именование — все равно иначе не скажешь. По правде, я не знаю, что такое «дух» — тот ли, которого христианское вероучение рисует в виде голубя, тот ли, которого видел Гамлет встающим из гроба убитым отцом, тот ли, наконец, который упоминается в ходячем выражении об умершем: «испустил дух»... А может быть, это голубь Пикассо!

Но умирающий Симон Чиковани выказал такую силу духа, такой высокий образец этой силы, что тут можно и должно молчаливо склонить голову перед товарищем, другом, современником, поэтом и человеком. Не знаю, сколько десятков таких людей на нашей планете, залитой жаркой человеческой кровью миллионов!

В апреле 1966 года Симон Чиковани угас. Тогда еще не было слов, чтобы выразить скорбь и отчаяние, не было слов для того, чтобы оценить трагическую утрату. С тех пор прошло больше трех лет. Наступил ли срок для такой оценки?

Наступил. Наше старшее поэтическое поколение прощалось с одним из самых блестящих, самобытных, цельных и мужественных своих представителей. Наступила

его вторая, бессмертная жизнь. Симон Чиковани похоронен в Тбилиси, на славной горе Мтацминда, рядом с Важа Пшавела, недалеко от Грибоедова и его юной жены, грузинки Нины Чавчавадзе.

Марика Чиковани скончалась через два года после мужа. Ее прах покоится рядом с ним.

Два имени, Симон и Марика, были в жизни связаны нерасторжимо. Такими они останутся и в бессмертье.

1969

НИКОЛАЙ ТИХОНОВ

В июне 1935 года в Париже состоялся Международный антифашистский конгресс писателей в защиту культуры. Николай Тихонов был на этом конгрессе одним из наших представителей. Тихонов был на Западе как боец Народного фронта и как деятель молодой социалистической культуры.

1935 год кажется сейчас очень далеким временем по относительному своему благополучию. Фашизм еще только накапливал дьявольские силы для открытых ударов. Карта Европы еще не дымилась, не была обуглена порохом. Через месяц после конгресса, в традиционный день 14 июля, в том же Париже происходил внушительный смотр антифашистских демократических сил. Тихонов был свидетелем этой демонстрации и рассказал о ней в стихах:

О, знай Шекспир леса таких знамен,
Перечеркнувших распри феодалов,
Какой бы тут схватил пергамент он,
Чтоб закрепить движенье улиц алых!
...Мой век меня вниманьем не обидел,
Я многое могу пересказать,
Но в этот день Париж такой я видел,
Что можно лишь на меди вырезать.

Николай Тихонов, может быть, как никто другой из писателей, бывших в 1935 году на Западе, почувствовал близость и неизбежность смертельной схватки с фашизмом. Это чувство прошло сквозь всю его книгу, посвященную Западу, — «Тень друга».

Прежде всего в этих стихах присутствовали воспоминания о первой мировой войне. Она смотрела на советского поэта с любого холма европейской равнины. Один из разделов книги — «Бельгийские пейзажи» — название символическое, не без оттенка горькой иронии. Какие уж там пейзажи! Тихонов отдает должное трудолюбиво возде-

ланной, изобильной фландрской земле, но он знает, на каком страшном перегное зиждется это видимое благополучие. Розы Фландрии, нет спора, прелестны, — но их взрастил серый слой земли, а под ним «лежит необозримый солдатский пантеон».

Какие б розы ни свисали
Хотя бы на пари,
Но я кровавых тех красавиц
Не привезу в Париж.
...Они безжалостней, чем поле,
Где шли траншей круги.
Но их срывают поневоле,
Затем что нет других.

И так везде и всюду для настороженного наблюдателя открывалась обратная, мрачная сторона видимого европейского благополучия, память о тех, совсем недалеких днях, когда «алел в дыму фосгеном огнемет, под пахнувшим, как ад, противогазом».

Он увидел ночную Вену после разгрома 1934 года, опустошенный город, в котором бродит несчастная девочка-проститутка, — «есть что-то гордое, и птичье, и конченое в ней». Он увидел безработного, который пытается проникнуть из Италии в Югославию и обратно, — все равно его гонят отсюда и оттуда одинаково: в одном случае — «часовой в мундире цвета пепла», в другом — «часовой в мундире цвета пыли». Увидел он, как на одной из барок в Кильском канале неизвестный человек отдает поднятым сжатым кулаком салют Рот фронта советскому кораблю.

Наконец в книгу Тихонова вошел Париж — этот удивительный город. Он воплотил в себе все противоречия культуры и цивилизации, мощной глубины и легкомысленнейшей поверхности, высокого полета вдохновения и подлейшей низости. На протяжении полутораста лет поэты спорили с Парижем, как с губительным ядом в их собственной крови, и заново влюблялись в него, и заново проклинали. Парижанами стали Гейне и Тургенев, с орлиной зоркостью оценил его прелесть Маяковский. Давним знакомцем и знатоком Парижа был Илья Эренбург: в романах, очерках, воспоминаниях, на газетной полосе, в томах собрания сочинений...

Тихонов пришел в Париж, нагруженный и окрыленный всей этой традицией. Конечно, он заметил и бронзового маршала Нея, и сверканье драгоценностей в витринах ювелиров на Рю-де-ля-Пе, и площадь Согласия, и статую

Самофракийской Победы в Лувре, и, как уже сказано, леса красных знамен 14 июля.

Но Тихонов увидел совсем не традиционное в поэзии, но очень характерное для всех наших раздумий тех лет:

И над Сеной, к сраженью готовой,
Я увидел скрежещущий сон:
Лишь поставленных в козлы винтовок
Утомительно-длинный разгон.
И под ними играли прилежно
Дети, роясь в песке золотом,
И на спинах пикейных и нежных
Тень винтовок лежала крестом.
Деды их полегли под Верденом...

И он был вправе спросить у Европы, у времени:

Ты отцов их дорогой надменной
На какие форты поведешь?

Так возник в этой книге советского поэта трагический перекресток истории: европейская культура между двумя войнами — между той, которая была и позабыта, и той, которая будет и неизбежна.

1935 год был для Тихонова, как и для многих других деятелей советской культуры, временем подсчета накопленных сил. По-дантовски его можно назвать «серединой жизненной дороги». И так же, как Данте, нас ожидал адский пламень новой войны.

Тихонов пришел в поэзию с фронта войны 1914—1918 годов. Конь и шашка — любимые спутники его ранних стихов. Эти ранние стихи написаны русским юношей, видевшим смерть в лицо, зарывавшим тела друзей на чужой земле. На всех разбитых дорогах фронта его сопровождало предчувствие великого будущего:

Только я ожидаю восхода
Необычного солнца, когда
На лихую кровавую одурь
Лягут мирные тени труда.

В стихах старшего поколения поэтов, в стихах большинства символистов та война отразилась прежде всего своими официальными лозунгами, своим декоративным фасадом. У самого правдивого из них, Александра Блока, она вызвала одно только ощущение горечи и пустоты. Гро-

моносная поэзия Маяковского выросла на революционном отрицании войны. Для Тихонова война была школой и университетом. Даже впоследствии, даже вспоминая о солдатской своей юности, он был полон чувства личной связи с войной, с армией. Чувство демобилизованного, наконец-то вернувшегося к мирному труду, организовало две его первые книги: «Орду» и «Брагу».

Это были замечательные книги! Они вышли в 1922—1923 годах и сразу завоевали Тихонову прочное место в молодой советской литературе. В нее пришел молодой человек с крутым, хотя и веселым характером.

Праздничный, веселый, бесноватый,
С марсианской жаждою творить...

Так начинается сейчас его сводная книга, однотомник. Так когда-то начинался Тихонов. Эта автохарактеристика верна и точна почти портретно. Она не утратила своей силы и по сей день, когда в рано поседевшем Тихонове мы узнаем «праздничного, веселого, бесноватого» Тихонова двадцатых годов. Она верна и как собирательный портрет советского поколения, ринувшегося к труду, к борьбе за лучшее будущее человечества.

Знаменитые баллады раннего Тихонова: «О синем пакете», «О гвоздях», «Перекоп», стихотворный рассказ о мальчике-индусе Сами и множество еще других стихов «Браги» и «Орды» продиктованы марсианской жаждой. Они свидетельствовали о широте кругозора, о любви к простому труду, к странствиям. За всем этим стоял образ самого поэта: привлекательного, здорового, отлично изощренного во множестве литературных и поэтических тонкостей, но он умел отшвырнуть их от себя, если надо, ради полноты и новизны жизненных впечатлений:

Жизнь учила веслом и винтовкой,
Крепким ветром по плечам моим
Узловатой хлестала веревкой,
Чтобы стал я спокойным и ловким,
Как железные гвозди — простым.

Незачем представлять себе тихоновскую поэзию, как дитятко без роду, без племени, а его самого — как Ивана, не помнящего родства. Понадобился сплав нескольких

влияний и еще больше веяний, чтобы этот металл оказался гибким и долговечным. Где-то в «предыстории» тихоновской музы явственно вырисовывается отроческое чтение Стивенсона, Киплинга, Уэллса, Твена. Англосаксонское пристрастие к острому сюжету и парадоксальной его подаче многое объяснит в развитии этого поэта. Не будь Маяковского, трудно представить, каким был бы его словарь и ритмы. Без Лермонтова немыслим его Кавказ. Все это живет в Тихонове, раз навсегда пережитое, химически переработанное и сросшееся с его собственным дарованием. Было бы неразумным и несвоевременным делом пытаться разложить это живое целое на составные элементы, выуживать в поэзии Тихонова влияния. В крайнем случае пускай уж этим займутся историки словесности лет через тридцать.

Мы говорим о живом и близком.

Большим его подспорьем была сама биография. Правда, в ней нет ничего экстраординарного: ни приключений, ни резких поворотов. Нет, это типичная биография советского юноши двадцатых — тридцатых годов. Общительный, непоседливый, трудоспособный человек, ярый общественник. Он привык к любым большим расстояниям — от Минска до Владивостока, от Мурманска до Еревана. Так мог бы прожить свою молодость и кинооператор, и предприимчивый журналист, и геолог, и исследователь в любой области знания.

Тихонов прошел по всей нашей огромной стране. Он входил в братские республики, как историк, ищущий корней народного эпоса и чужого языка, и попросту как поэт, то есть живой участник множества чужих, но ставших близкими существований. Он поднимался, как альпинист, на великие горные кряжи Закавказья и Средней Азии. Естественное поведение человека, привыкшего идти вровень с великой эпохой, кровно связанного со строительством нового общества.

Отсюда же разнообразная общественная деятельность. Отсюда же любовь к Тихонову в братских республиках Союза. Служа делу сближения братских поэтов, Тихонов и для себя открывал новые миры. Поэтому его переводы грузин — это образцы бескорыстного увлечения чужим творчеством, и в то же время они ярко окрашены его собственной индивидуальностью, — сочетание совсем не простое и не частое.

И эта хорошая, толково прожитая молодость празднично отражена в стихах. Стихи о Закавказье, о Средней Азии, о Карелии — на первый взгляд видимые знаки непоседливости человека. Но в них осталась память о дружбах с людьми и природой, о борьбе человека с природой, о торжестве человека над всеми темными силами мира.

Таких стихов очень много. Это и есть основная масса, «весь» Тихонов в его возмужалости, то есть книги «Поиски героя», «Юрга», «Стихи о Кахетии», «Люди работ».

Сюда же относится и проза. В ней много живой наблюдательности, умения лепить характеры, много юмора и того блеска, который отличает Тихонова — устного рассказчика.

Но по отношению к стихам тихоновская проза представляет собой войско младшего подсобного оружия, расположившееся где-то в рабочих тылах, в резерве. Когда понадобится, он двинет и резервы, но, если внимательно приглядеться, сразу поймешь, что эти рассказы существовали и в стихотворных циклах: в зародышевом запечатанном состоянии.

Здесь проступает обычное соотношение поэзии и прозы:

Сначала мысль воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, темна
Для невнимательного света:
Потом, осмелившись, она,
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена
В свободной прозе романиста.

Так писал когда-то Баратынский. В случае Тихонова поэт и романист сочетались в одном физическом лице.

В сердце Грузии, в Кахетии, — ночной праздник Ала-Верды. Пиршество освещено чадящими соломенными факелами. Всю ночь бьет бурный бубен. Земля гудит от топота пляшущих ног. Люди пьют и едят, чавкают и веселятся, пляшут и поют.

Человек, пришедший с далекого севера, захвачен потоком первобытного языческого веселья.

И упал я в этот бубен, что, владычествуя, выплыл,
Я забыл другие ночи, мысли дымные клубя,
И руками рвал я мясо, пил из рога, пел я хрипло,
Сел я рядом с тамадою, непохожий на себя.

Среди разгоряченной, обожженной кострами, пирующей толпы появляется группа слепых музыкантов. Как и откуда они появились, один бог ведает. Но вдруг поэт заметил на линялом старом шлеме одного из слепцов след красноармейской звезды.

И на шлем я загляделся, сам не знаю отчего,
Встал я рядом с тамадою, непохожий на себя.

След звезды — еле заметный знак. Но его достаточно, чтобы перед созерцателем на минуту, на полминуты, на короткую секунду ожила история края, где еще так недавно бушевала гражданская война, утвердившая на Кавказе советскую власть:

Словно шел я убедиться,
Что измятый старый шлем
Был воинственною птицей,
Приносящей счастье всем;
Что, храня теперь слепого
В Алазанской стороне,
Он, как дружеское слово,
Сквозь года кивает мне.

Стихотворение «Ночной праздник Ала-Верды» — одно из лучших и совершеннейших у Тихонова. Оно характерно и для его манеры, и для мироощущения. Во внезапном наплыве воспоминания распахивается горизонт события. Счастливому празднику народа протягивает руку его история.

Тихонова привело на этот праздник простое и здоровое удивление перед мощной первозданной природой страны, в которую влюблялось так много поэтов. Привело его также восхищение крепким и обаятельным народом, так глубоко ушедшим в родную почву корнями своих обычаев. И вдруг сноп ночного прожектора нащупал углы ущелья, выхватил из темноты группу людей в лохмотьях, в дыме, в ссадинах и ранах бурного десятилетия.

Этот прямой сноп света — чувство истории. Это сильнейшее чувство поэтов, которое руководило нами во многих случаях.

Поэзия есть одно из самых мощных орудий в развитии человеческой культуры. За нею стоит такая же древность, как за парусом, за топором, за короткой вспышкой огнива в руках превобытного человека. С давней поры поэзия была знаком преодоления, одержанной победы, знаком растущей созидательной силы. Об этом говорит весь фольклор, все сказки и эпосы народов мира, от Гильгамеша до Манаса.

В глазах советского поколения это стало главенствующей, генеральной чертой поэзии. Советская поэзия исторична. Поэт переживает себя во времени: как сын поколения, как участник, свидетель и деятель. Всем своим эмоциональным напором он служит делу истории. Он не может не служить, если не хочет оказаться где-нибудь на задворках «малых форм». Только такая служба дает право на искусство большого стиля, каким было искусство Возрождения или реалистический роман в XIX веке.

Маяковский — родоначальник нашей поэзии, но еще больше он родоначальник эпоса. Начиная «Войной и миром» и кончая последней своей вещью «Во весь голос», он занят непрестанным раздумьем о судьбе поэзии как мощной служанки истории:

Мой стих трудом громаду лет прорвет
И явится весомо, грубо, зримо,
Как в наши дни вошел водопровод,
Сработанный еще рабами Рима.

В этом была глубина Маяковского. Но она делает Маяковского барельефно вылепленной фигурой атлета и борца в ряду других борцов и строителей нашего общества.

В поэзии Тихонова найдется одно из сильных и острых подтверждений того, что установка на историю — правильная установка.

Если взять однотомник Тихонова, то есть все сделанное им примерно за двадцатилетие (1920—1940), то мы увидим, что оно проникнуто одним основным чувством: чувством только что отгремевшей исторической войны и неизбежности новой, чьи тяжелые зарницы уже по-

блескивают на горизонте. Тихонов угадывал их еще в 1922 году.

Средь лома молний молньям тем
Они не верят и смеются,
Что чайки, рея в высоте,
Вдруг флотом смерти обернутся.

Уже сказано о том, как чувство истории дало ему возможность из книги стихов о Западе сделать памятник времени, понятный до конца только сейчас, в дни мировой войны. Двадцатилетний относительный мир был для него передышкой между двумя грозами, разрядкой дыхания. За это время человек вырос, огляделся, многое узнал и полюбил, он понял, что перед ним

...возникнул мир цветущий
Из равновесья диких сил.

Человек радовался ему и работал не покладая рук во славу этого мира. Ему не мешали ни книги, ни окна городской комнаты, выходившие куда-то на скопище железных крыш, чердаков и труб, ни собственная общительность. Наоборот: все только помогало, все устраивало основное.

Затем началась война.

Зимою 1939 года он возвращался в затемненный Ленинград с недалекого фронта на Карельском перешейке. Опять и опять мы слушали, затаив дыхание, этого дьявола застольной импровизации. А уж он-то был в ударе, уж он-то гордо похохатывал, когда вдруг находил у Баратынского строки, звучащие неожиданно современно. Уж он-то сыпал феноменальной осведомленностью во всех войнах на нашей планете за двести — триста лет!

Изустные рассказы необходимы как добавление к писательской характеристике Тихонова. Они открывают неприбранный угол его рабочей мастерской. Там свалены развинченные детали и несклеенные макеты. Картина интересная и поучительная, — но это еще не все. Рассказы Тихонова говорят и о большем: о страсти поэта, которая всегда спешит поделиться своим избытком.

В тихоновских рассказах о необыкновенно умных животных, о фантастически странных сцеплениях житейских случайностей, о таинственном и непредвиденном, невзначай ворвавшемся в чью-то судьбу, во всем этом пестром мире играет сила художника, его веселье, его желанье померяться силами с неизвестным.

Таким мог быть Эдгар По? Верно! Но еще вернее, что такими должны быть все пионеры, исследователи, экспериментаторы и художники...

Эта сила ведет автора, — человека уже немолодого, умудренного более чем двадцатилетним опытом, — на новые, нехоженые дороги, к новому материалу, ко все большему числу людей: собеседников, товарищей, читателей.

С той минуты, как началась война, ничего не могло быть органичнее для Тихонова, как снова оказаться в форме солдата Красной Армии, в защитной шинели. К нему вернулась его молодость.

С связи с войной, с обороной родины одна черта в его творчестве и в его поведении приобрела первенствующее значение: Тихонов — поэт и гражданин Ленинграда.

В начале двадцатых годов этот город, переставший быть картинным фасадом империи, еще не сделался одним из форпостов нашей индустрии. Тогда ему суждено было оказаться самым поэтичным городом в стране. Только что умер Александр Блок. Его светлая и трагическая тень присутствовала в бессоннице всех безусых рифмачей города, в каждом их диалоге с временем и собственной судьбой. Город ломился от книг, от накопленных в течение двухсот лет культурных богатств. Впервые в истории его дворцы, музеи и библиотеки широко распахнули свои двери для народа. Творения Росси, Растрелли, Кваренги впервые стали памятниками культуры, а не учреждениями, не министерствами и казармами. Там, в тишине северной Венеции, «северной Пальмиры», были заложены многие из основ советской культуры.

В такой Ленинград вернулся Тихонов после демобилизации. Здесь он вырос как писатель. Отсюда пошла слава молодого поэта, сначала робкая, не верящая себе, ограниченная узким кругом людей, причастных к литературе. Тогда мы в Москве впервые услыхали его имя.

На протяжении всех этих лет Тихонов оставался верен родному городу. Он остался его коренным жителем, возглавляя Ленинградское отделение Союза советских

писателей, а впоследствии был выбран членом Ленсовета. В дни Отечественной войны Тихонов внезапно вырос перед нами как полпред великого города. Он был первый из ленинградцев, ненадолго появившийся в Москве в январе 1942 года. По его похудевшему лицу, по печальным и гордым глазам можно было прочесть всю повесть бесконечных зимних месяцев осады, сковавшей своим кольцом колыбель нашей революции.

Но на этот раз Тихонов рассказывал куда меньше обыкновенного. Куда девался «праздничный, веселый, бесноватый»! Перед нами стоял серьезный, сосредоточенный, седой воин, сын великого поколения, решивший победить и выжить во что бы то ни стало.

Так же прозвучало и тихоновское слово на столбцах газет.

Сделанное Тихоновым за время войны еще не завершено, как не завершена сама тема войны. Его работа, — как и подобает работе поэта-солдата, — отличается оперативным разнообразием и отзывчивостью. Статьи, стихи, рассказы. Опять статьи. Корреспонденции, написанные по горячим следам. Опять стихи, которые удесятеряют значение предшествующей прозы.

Миллионы читателей вчитывались в короткие рассказы Тихонова о ленинградских незаметных героях. Они печатались в подвалах «Правды». Это одно из самых правдивых и сильных изображений советского человека в дни войны. Урок этих новелл, или, как говорили в старину, «мораль» их — проста и бесхитростна. Речь идет о том, что повседневное и героизм, скромность и гражданское мужество идут рядом, о том, что самый мирный и смирный человек выпрямляется в военной обстановке.

Надо было прожить большую, хорошую юность, дружить с многими людьми, пристально вглядываться в свойства характеров и нравов хотя бы для одного только, чтобы собрать такой материал, какой собран Тихоновым. Ведь тут дело вовсе не в одной профессиональной памяти художника слова, не в записных книжках, вовремя и добросовестно заполненных сырьем фактов. У кого их нет!..

Искусство начинается с той минуты, когда автор с большим запалом, ничего не сдвигая в композиции, заданной самой жизнью, меньше всего заботясь об искусной передаче, вывалил живьем весь этот благодарный материал — и сумел при этом максимально спрятать

себя. Это совсем не маленькое искусство. Оно кажется наивным. Еще бы нет! Таким же наивным кажется искусство, с которым человек каменного века крошащимся острым осколком известняка царапал на стене своей пещеры охотников и буйволов в неповторяемых позах движения.

Стихи, написанные Тихоновым в дни войны, запомнились многим.

Поэма о Кирове в сегодняшнем военном Ленинграде, «в железных ночах Ленинграда», с гипнотической силой вызывает образ вождя, навеки соединившего свое имя с городом Ленина. Тихонов исполнил исторический долг, лежавший не только на его плечах, написав эту вещь в декабре 1941 года.

Поэма о подвиге двадцати восьми гвардейцев интересна как попытка разглядеть событие, сразу ставшее легендарным, сразу возникшее в ореоле героической славы. Но Тихонову казалось необходимым трактовать его реалистически, воссоздать подробности боя и стратегической обстановки, угадать характеры героев и их национальное своеобразие. Противоположным путем пошел Михаил Светлов. Его стихи об этих героях традиционно поэтичны, — это хвала, написанная взволнованным современником. Такой путь легче для поэта и, может быть, непосредственно нужнее для сегодняшнего читателя. Тихоновский путь сложнее, но надо сказать, что он еще не завершен: куски поэмы, напечатанные Тихоновым, есть не что иное, как черновик с прозорливыми догадками и хорошими частностями. Последняя книга стихов Тихонова — «Огненный год». Здесь напечатаны и те две поэмы, о которых уже сказано, и другие стихи, написанные в первый год войны. Они написаны по горячим следам событий. Не все они одинаково равноценны. Вот мощное, грузное, на первый взгляд старомодное, по-державински одическое обращение к двум богатырям: к Москве и Ленинграду, — но какая упругая полнота дыхания в этом ямбе!

Так вот она — великой битвы ширь
С врагом нечеловеческой породы,
Где льется кровь, как будто Волги воды,
По крыльям, танкам, грудам мертвых тел,
От самых дальних высей небосвода
До мерзлых ям, где враг окостенел.

Это наша классика. То же самое можно сказать о новогоднем стихотворении «Три кубка» о Красной Армии.

Судьба Тихонова сложилась очень счастливо. Это один из самых здоровых, выносливых, трудоспособных людей во всей нашей литературе. Для него нипочем не спать несколько ночей подряд в непрерывном, возрастающем по интенсивности общении с себе подобными. Нипочем отмахать пешком энное число километров, чтобы завтра с рассветом, после сна на голой земле, двинуться дальше, и шутить, и радоваться пространству, впервые открывшемуся глазам. Такой он и в поэтической работе. Его гонит чувство, родственное честолюбию, но гораздо более устойчивое и обаятельное. Чувство это — нетерпение.

Не будь Тихонов поэтом, его очень легко было бы представить себе среди завоевателей полюса, среди тех, кто рыл каналы в Средней Азии, среди тех, кто борется за рекордную добычу угля или нефти.

Но Тихонов поэт. И в своих стихах он борется за то же самое.

С тех пор, как это было написано, прошло больше двадцати лет. Тогда Тихонову исполнилось пятьдесят лет, три года назад — семьдесят.

Каждый знает об огромных исторических событиях и переменах, происходивших за четверть века. Но когда говоришь о хорошем поэте и писателе, история сама неизбежно вторгается в рассказ, ему сопутствует, если не в прямом, то хоть в придаточном предложении, если и не названная, то хоть в стихотворной или прозаической цитате, нет-нет да проглянет суровое и прекрасное лицо нашей общей музы.

В отношении Николая Тихонова я могу биться об заклад, что именно так и случится.

В течение двух послевоенных десятилетий мы как-то слишком привыкли к мысли, что Николай Семенович Тихонов — в основном деятель общественный, человек государственный, что у него уйма важных обязанностей и неотложных дел, отвлекающих писателя от рабочего стола, поэта — от музы. Да и не только привыкли к этой

мысли, но и примирились с нею. Еще бы нет! Ведь к своему служению Тихонов относится с таким неистовым рвением, с такой высокой самоотдачей! Председатель Советского комитета защиты мира, депутат Верховного Совета СССР нескольких созывов подряд, председатель Комитета по Ленинским премиям — здесь и не все перечислено, но каждая из этих обязанностей требует повседневного внимания, напряженного труда.

Необходимо восстановить, утвердить, подтвердить цельность и значимость его книг, его творческого пути. Заново увидеть в Тихонове признанного лидера нашего поколения двадцатых годов — одного из сильнейших зачинателей советской поэзии. Не только потому необходимо это сделать, что Тихонов полностью заслужил такое признание; ведь и мы, его давние друзья, сверстники, однокашники, единомышленники, чрезвычайно нуждаемся в том, чтобы наше отношение к Тихонову-поэту поняла и разделила с нами **нынешняя молодежь.**

Выполняя такую задачу, я начну с конца. Вот одна из последних книг Тихонова, может быть, одна из лучших его книг, во всяком случае, важнейшая для оценки современного значения этого писателя. Это книга мемуарная. Она вышла всего два года тому назад. Автор назвал ее «Двойная радуга». Просто непостижимо, как могло случиться, что «Двойная радуга» была так мало замечена в свое время, так скудно оценена. А между тем среди остальной мемуарной литературы, среди множества переоценок и пересмотров недавнего прошлого, «Двойная радуга» выделяется и яркой живописью потретных характеристик, и обилием действующих в ней лиц, и, наконец, **высоким лиризмом,** которого нет и в помине во многих других мемуарных книгах. Своеобразие «Двойной радуги» и в том, что автор очень мало, почти ничего не рассказывает о себе, но зато с полнейшим бескорыстием предается воспоминаниям о других людях, с которыми его столкнула жизнь за несколько десятилетий, в годы мира и в годы войны. Отражение нашей истории в этой книге оказалось двойным: в книге оживает день и час давнишнего события — и рядом с ним присутствует наше историческое сегодня. Вот почему, кажется мне, книга названа «Двойной радугой». Может быть, у Тихонова найдется

и другое толкование. Одно из них образно очерчено в четверостишии эпиграфа:

Она стояла в двух шагах,
Та радуга двойная,
Как мост на сказочных быках,
Друзей соединяя.

О ком же, о каких друзьях вспоминает Тихонов? Прежде всего о навсегда ушедших «собратьях по перу», о деятелях собственного поколения, которые прошли рядом с автором от двадцатых годов до сороковых и части пятидесятых. Это Луговской, Фадеев, Вишневский, Павленко, Саянов. К ним же, к тому же ряду примыкают Самед Вургун, Гамзат Цадаса, Эффенди Капиев и древний, как время, почти легендарный Сулейман Стальский. Рядом с ними несчастливец, трагически и безвременно ушедший из жизни, жертва беззаконной репрессии, ленинградский поэт Вольф Эрлих. Столь же важное место занимают в книге писатели, которые значительно моложе, чем Тихонов, его ученики и последователи, сами вовлекшие автора в мир своего труда и своей одаренности: осетинская писательница-романистка Езетхан Уруймагова, поэт-моряк Алексей Лебедев, гвардейский поэт-красавец Георгий Суворов... Еще одна фигура возникает, сначала кажущаяся почти фантастической, но с такой полнотой любви обрисованная Тихоновым, что мы не только убеждаемся в достоверности ее существования, но вместе с автором скорбим о судьбе впервые узнанного человека. Это случайный и недолгий сподвижник ленинградских имажинистов, моряк с «Авроры» Владимир Ричиотти. По свидетельству Тихонова, это был писатель редчайшей одаренности и чрезвычайно больших, увы, несбывшихся возможностей... Вот как описывает через много лет Тихонов свое впечатление от рукописи Ричиотти: «...В ткань повествования были вплетены страны и города, берега, моря, корабли, люди — от самых простых, нищих безработных до самых властных, сильных хозяев жизни, до коронованных особ, развязывавших судьбы государств. Я вчитывался с каждым днем все больше и больше. Я начал, как автор, бредить картинами этого романа...» Новелла о Ричиотти — одна из самых лучших и взволнованных в замечательной книге. Какой-то неуловимый признак сходства или родства соединяет автора

с героем — таким же образом, к примеру сказать, как Сервантеса и Дон-Кихота. Думаю, что все дело в живо показанном климате далекой эпохи. Мы воспринимаем этот климат сегодня только исторически. Но Николай Тихонов недаром поэт! Он оживляет прошлое особым, ему свойственным путем, окружает прошлое дымкой **сказочности.** Тому же способствуют в этой книге пейзажи Средней Азии, Северного Кавказа и Закавказья. Тому же служит великое множество теснящихся на этих страницах ненадолго встреченных людей: горцев, рабочих, ученых — геологов и этнографов, монахов и пастухов. Все они не только навсегда вошли в грандиозную память автора, но отчетливо врезываются в сознание читателя. Право, трудно сказать, кому здесь отдать предпочтение: знаменитым или безымянным, старым или молодым, поэтам или чабанам, — так непосредственно и живо схвачены эти фигуры движущимся зеркалом книги, так сохранен в ней ритм давно улетевшего времени.

«Двойная радуга» настроила мой отклик на свою короткую волну. Недаром я с нее начал свой рассказ! Как известно, короткие волны в радиовещании предназначены на то, чтобы пробивать и легко преодолевать наибольшие из мыслимых планетных расстояний. В поэзии они преодолевают такие же расстояния во времени.

Я вспоминаю Николая Семеновича Тихонова во времена нашей молодости. Это было — шутка ли сказать! — сорок три года назад, в апреле 1923 года, в тогдашнем по-весеннему ветреном, по-революционному просторном Петрограде. Я уже знал Тихонова по «Орде» и «Браге» и в первый раз увидел его самого на берегу Невы, — нет, нет, на берегу Мойки, в тогдашнем Доме искусств, среди других «серапионов» — Зощенко, Льва Лунца, Каверина, Всеволода Иванова, Слонимского... Двадцатишестилетний Тихонов хорошо соответствовал своим стихам: «праздничный, веселый, бесноватый, с марсианской жаждою творить». Эта автохарактеристика не нуждалась ни в какой правке. Она точна портретно. Не знаю, какому из четырех содержащихся в ней прилагательных отдать предпочтение. Скажу прямо, моему тогдашнему восприятию больше всего нравилось его «бесноватость». Да и в дальнейшем он сохранил ее больше, чем «веселость» и «праздничность»!

К этим прилагательным можно и должно прибавить целую серию эпитетов, уточняющих реальный образ: угловатый, непоседливый, неутомимый, легко взрывающийся и столь же легко воспламеняющий других, необыкновенно говорливый, отличный рассказчик, могущий провести не одну бессонную ночь в непрерывном общении с множеством впервые увиденных знакомцев, легко сходящийся с людьми и навсегда остающийся другом для тех, кто ему полюбился, предпочитающий пешее хождение любому виду городского транспорта...

Как уже сказано, с первой встречи этот человек точно соответствовал своим стихам, их строю и ритму, их широкому или прерывистому дыханию. Он мог быть и героем **Баллады о синем пакете, и Гулливером, играющим в карты, и тем, кому «пленительные полячки» присылали письма,** и еще множество персонажей включается в это единство противоположностей. Но прежде всего он был своего рода полпредом нашего поколения двадцатых годов. В разных областях человеческой деятельности, в разных специальностях и профессиях это поколение могло выставить юношу с подобной же жаждой жизни и творческой жадностью, вплоть до актера, мечтающего о Гамлете или Хлестакове, — следует только вдохнуть в него «марсианский» размах мечты о своем деле да еще «бесноватость» в изобретениях.

Великолепно изощренный в тонкостях поэтического мастерства, Тихонов, как никто, умел избежать гипноза изощренности, отшвырнуть в захламленный угол комнаты любые литературные побрякушки — от акмеизма до футуризма — ради полноты и новизны жизненных впечатлений.

По сути дела, в этом была его поэтическая программа. За его плечами была война. Первая мировая. Первая в жизни поколения. Далеко не последняя. Уже было им сказано:

О смерти думать бесполезно,
Раз смерть стоит над головой.
Я бросил юность в век железный,
В арены бойни мировой.

Под этим гордым и печальным четырехстишием могли подписаться одинаково и Лермонтов, и Багрицкий, и Гудзенко. Пускай сражение у «Речки смерти» — Валерика — было ничтожным по сравнению с апокалиптиче-

скими мясорубками на Висле и на Марне, а эти последние тускнеют рядом с одной Сталинградской битвой, — пускай будет так, но поэтов разных времен роднит их жестокое прикосновение к истории, их вхождение в «железный век».

В этой области по-особому ощутим ход нашей трудной, суровой и прекрасной истории, по-особому явствен **высокий коэффициент жизни,** властно вторгающейся в поэзию и делающей поэзию драгоценным достоянием народа. Здесь нет и не может быть традиции, нет любезных критикам тех или других «измов» — есть одна только преемственность юности, которая открыто смотрит в глаза жизни и смерти.

Сказанным выше обусловливается устойчивое, почти профессиональное внимание Тихонова к военной истории. Он всегда был знатоком военного дела. И когда не был призван на действительную службу, все равно всегда производил впечатление генштабиста в поэзии.

Мы лишний раз убеждаемся в том, как верен поэт своей теме, как верен его лирический герой своим поискам. Не грех вспомнить, что были у нас и отрицатели и хулители лирического героя, они считали самое существование «лирических героев» фальшивой и вредной выдумкой. Среди этих людей были и такие литераторы, которые сами грешат рифмами, поистине только **грешат** — поэтами никак не назовешь их — именно потому, что у них не было, нет и никогда не будет лирического героя!

Тихонов — один из самых счастливых людей в нашей поэзии. Это — счастье не в обычном, житейском смысле слова, а в ином, более высоком. В старину таких людей называли «избранниками судьбы». Об этом стоит сказать. Вспоминается шиллеровский Поликрат и его перстень, брошенный хозяином в морскую глубину и снова счастливо вернувшийся к нему. Когда в начале двадцатых годов появилась тихоновская поэма о мальчике-индусе Сами, автору никак не могло прийти в голову, что его короткая поэма окажется письмом в засмоленной бутылке, которая переплывет не только Средиземное и Красное моря, не только Индийский океан, **но и океан времени** и будет выброшена в сороковых годах века где-нибудь у берегов Ганга в те самые дни, когда ее автор окажется первым из советских писателей, побывавших в Индии.

Такого же рода происшествие с поэтической книгой его, посвященной Югославии. Она вышла после Отечественной войны и по известной причине вскоре исчезла из нашего поля зрения на целое десятилетие, чтобы в пятидесятых годах зажить новой, интересной жизнью... Но обо всех книгах Тихонова я не смогу здесь рассказать...

Николай Тихонов, как настоящий поэт, живет в обгон календарной даты, в ином счислении времени, которое по праву называется историческим. Такое счисление единственно соответствует высокой правде нашей культуры, нашему самосознанию.

Вот откуда удачи Тихонова, его стойкость, верность себе, своему призванию. Поистине и Всесоюзный и Всемирный комитеты мира **продолжают поэзию этого солдата,** пехотинца первой мировой и офицера-пуровца Отечественной. Тихонова всегда можно узнать в любой толпе, в любой «смеси одежд и лиц». Это прекрасное лицо с крупными скулами, с крутым, тяжелым подбородком, с высоким, упрямым лбом и выдвинутыми надбровьями, лицо, обожженное зноем и обветренное вьюгами десятилетий, давно уже могло стать достоянием нашего искусства. Если руководствоваться расхожим представлением о красоте, его никак не назовешь красавцем в духе Антиноя или Байрона. Но это простое, мужественное лицо в ранних сединах, в резкой выразительности неправильных черт прекрасно и неправильностью своей.

1946—1966

ВЕНИАМИН КАВЕРИН

Май 1923 года. Белая ночь. Ленинград — тогда еще Петроград. Из дома Николая Тихонова на Зверинской улице далеко за полночь вышла компания молодых людей. Мосты через Неву были уже разведены.

Где, в какой ночной чайной решили мы обосноваться, дожидаясь шести часов утра, когда разведенные мосты на Неве снова опустятся? Когда именно Каверин вынул из кармана несколько листков рукописи и начал читать свой рассказ? Все это погребено за семью замками в кладовой моей памяти, но я хорошо запомнил самый рассказ.

Наверно, потому запомнил, что уж очень легко было сблизить наше путешествие по белой ленинградской ночи со странным приключением, описанным в этом рассказе. Здесь рассказывалось о том, как сильно загулявшие приятели вздумали выйти из свойственного им реального мира, из пространства и времени, действительно вышли и вот очутились на поверхности гигантской бочки, которая и оказалась на поверку вместилищем нашей четырехмерной вселенной.

Парадокс мальчишеский сверх меры. Его убедительность была в том, что юноша двадцатых годов был сыном своего времени и обращался к своим сверстникам. Среди них был покойный Лев Лунц, Всеволод Иванов, Николай Никитин, Евгений Шварц и совсем юный, моложе всех нас, Николай Чуковский. (Называю только тех, что ушли навсегда.)

Но убедительность была и в том, что белая ночь всегда сказочна, а молодости ничего другого не требуется.

С той поры прошло сорок шесть лет. Срок невозможно огромный, я и не пытаюсь охватить его. Но я осмеливаюсь утверждать со всей ответственностью, что Вениамин Каверин очень мало и несущественно изменился со

времени той юношеской весны, той бессонной ночи на Петроградской стороне.

Я утверждаю, что на всем писательском пути Каверин был прежде всего сказочником. Ему сопутствовал, как верный слуга, риск смелого парадокса, отчаянная с точки зрения критики гипотеза.

Вот судьба бедного глухонемого мальчика. Когда он вырос и стал славным полярным летчиком и мечта его жизни осуществилась, тогда, несмотря на весь густой и добротный реализм каверинского повествования о Двух Капитанах, этот роман остается великолепной сказкой нашего века. Недаром им уже больше трех десятилетий так зачитываются подростки.

Такая же сказка — «Открытая книга», история умной и прелестной женщины, история ее научного открытия,— все это так близко к повседневному бытию современного человечества. Но разве можно забыть, что узел жизненной истории завязался неожиданно в нелепой дуэли двух смешных гимназистиков под низким северным небом в одном из русских губернских городов. Но как высоко поднялось это небо в романе. Для непредубежденного читателя эта чудесная сказка о великой эпохе и ее возможностях.

Я нарочно говорю о самых зрелых книгах Каверина, чтобы тем сильнее и назидательнее подчеркнуть цельность его пути. Ибо цельность пути — это сила характера, воля, направленная в одну сторону, может быть, и бессознательно направленная.

Здесь можно было бы вспомнить и ранние повести, такие, как «Конец хазы» или «Большая игра», и «Скандалиста». И особенно, конечно, роман, в свое время намертво отвергнутый недальновидной критикой — «Художник неизвестен», — роман, революционная сущность которого безусловно должна ожить сейчас, когда наше изобразительное искусство наконец-то освободилось от тусклого ахро-охряного колорита, от ползучей эмпирики, которую та же недальновидная критика усердно выдавала за реализм.

Много раз Вениамин Каверин утверждал связь своего творчества с точной наукой. Недавно он рассказал о том, как на конверте, в котором был послан первый его рассказ на конкурс, стоял девиз: «Искусство должно строиться на формулах точных наук».

Итак, точная наука! Естествознание! Но ведь пределы точности естествознания тоже весьма относительны. Туманность Андромеды все-таки туманна. Электронный микроскоп видит то, чего не видит человеческий глаз, попробуйте проверить своими глазами это видение. Уместно напомнить, каким рискованным полетом в мировое пространство началось естествознание двадцатого века. Первая русская революция девятьсот пятого года была ровесницей знаменитой формулы: **«энергия равна массе, помноженной на квадрат скорости света»**. Вот откуда ведет летосчисление современное естествознание. Теория относительности Эйнштейна окрылила плечи и раздвинула пределы сознания не одним физикам. Она распахнула черный бархат ночи и перед художниками, и перед поэтами. Недаром Каверин задумал когда-то роман о Лобачевском.

Есть машины серийные, самолеты, которые не дрогнут в полете, в них все обкатано, перед пилотом хорошо освещенные приборы, ему достаточно нажать нужную кнопку, и опустятся прочные шасси, три точки одновременно коснутся земной поверхности. В пассажирский салон подается завтрак на пластмассовом подносе, и человек, заплативший столько-то рублей, так и не заметит, что пролетел материк или океан.

Но есть машины, предназначенные для испытания. Есть летчики-испытатели, рискующие головой. Их труд опасен. По-видимому, это один из самых увлекательных трудов на свете.

Есть испытатели и среди писателей. Испытателем всегда был и навсегда останется Вениамин Каверин. Он останется двадцатилетним Кавериным, иначе ему неинтересно работать.

Таким я вижу его и сегодня.

«Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что такое талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... Посадит человек деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества...»

Так в душную июльскую ночь шепчет чеховская героиня. Как и подобает настоящей женщине, она влюблена в того, о ком говорит. Я хочу применить чеховское определение таланта к Каверину. Я тоже влюблен в него.

В одном из своих последних рассказов, полумемуарных, полуфантастических (как и положено лихому рассказчику), Вениамин Каверин писал:

«Мне запомнился этот вечер. Тоненький Антокольский, говоривший о поэзии с таким вдохновением, что казалось, еще секунда — и он оторвется от пола, вылетит в окно, начнет кружиться над Москвой, и на стене — другой Антокольский, в цилиндре и крылатке, тоже куда-то косо летящий. Один из них читал стихи, — мне казалось, что тот...»

Я осмелился привести здесь это драгоценное для меня воспоминание старинного друга о временах почти пятидесятилетней давности не только из-за его лестного отзыва, но и потому, что Вениамин Каверин остался в нем как нельзя более верен самому себе. Все это сплошная **сказка!**

Да, мы встретились тогда впервые. Вениамину Александровичу было девятнадцать лет. Дело было в разгар душного и сухого лета. Он почти неправдоподобно загорел; не то юный бедуин, не то совенок. Он уставился на меня большими выпуклыми глазами — настороженно и едва ли не насмешливо. Но я почувствовал в нем будущего друга, единомышленника, может быть, младшего брата. Прилагательное «младший» употреблено только в отношении той давней эпохи. Потому что впоследствии возрастная разница между нами совершенно стерлась. Да, она равняется тысяче годам, но на старости лет это означает только то, что мне еще предстоит поздравить Каверина с семидесятилетием — если буду жив к тому времени.

А что касается его самого, то лучшей спортивной формы и не придумаешь! Он легок на подъем, перевидал за последние годы множество стран, великих и великолепных городов. Его охотно переводят за рубежом, — так было всегда. И это понятно!

Он рассказчик более чем достоверный. Но достоверность не играет главной роли в конфликтах облюбованных им комедий и драм. Она прячется где-нибудь в укромном уголке, в пыли сваленных кулис, и тщательно избегает показать свое настороженно-сконфуженное личико.

Вот отчего безусловно веришь этому увлеченному и увлекательному выдумщику. Вот отчего Каверин до конца

верен избранному когда-то пути. Можно быть спокойным: он не изменит себе.

Да и зачем! Каждый художник тем и силен, что не похож на других. У Каверина есть гордость «лица необщим выражением».

Пускай присяжные литературоведы разбираются в его сходстве со Стивенсоном, Эдгаром По, Гофманом или Михаилом Булгаковым. Это их забота: ставить художника слова на ту или другую запыленную полку их непроветренной памяти.

У меня забота другая. Не забота, а тревога: полная доверенность к другу, твердое убеждение в том, что он похож только на того молчаливого юношу 1920 года, который, как казалось мне когда-то, смотрел на меня полунастороженно-полунасмешливо, а на самом деле вынашивал в себе целый мир приключений, сказок и открытий во вселенной, которая вот-вот должна была родиться!

1962

КОНСТАНТИН СИМОНОВ

Константину Симонову исполняется пятьдесят лет. Из них три десятилетия верных отданы самому напряженному на свете труду — творческому, который сопровождался рядом бесспорных и общепризнанных побед. Были также и срывы, однако все эти годы читатели видели поэта, драматурга, романиста на ярко освещенной жизненной и общественной сцене. Они невольно искали в нем черты, общие с множеством сверстников писателя. Чем больше находили таких черт, тем яснее определялось значение писателя.

С самого начала двадцатилетний Симонов вторгся (иначе не скажешь) буквально во все литературные жанры: в поэзию и прозу, в драматургию и журналистику. По рецепту бальзаковского Вотрена Симонов вторгался в литературу — как пушечное ядро! Его стихи и баллады в самый день их публикации многими запоминались наизусть, пробивали себе дорогу к лучшим актерам-чтецам и к исполнительской эстраде. Константин Симонов сразу был гостеприимно принят и в театре как боевой драматург, **обреченный** на успех.

Это случай не частый. Дело, конечно, не в счастливом лотерейном билете, свалившемся с неба на чью-то удалую голову, а в самой голове! В недюжинности дарования, в его масштабности, в широте дыхания. Константину Симонову посчастливилось воплотить — прежде всего в стихах и в пьесах — характер и энергию своего поколения — тех, что сегодня, так же как и он, отмахали полвека на столбовой дороге жизни.

Энергия писателя та же, что у физиков, пробивающих новые окна в мироздании, у разведчиков-геологов, вторгающихся в недра земной коры, у многих тысяч советских следопытов, мастеров, строителей, казалось бы, в самых далеких областях человеческой деятельности. Но

в первую очередь это энергия победителей Великой Отечественной войны. Когда говоришь о Симонове, война вспоминается прежде всего. Она была его настоящим университетом, помимо всех прочих, которые он кончил или мог бы кончить.

Это один из самых работоспособных людей в нашей культуре. Но работоспособность его особого рода. Она легкая, счастливая. Не ищите у него усталости, горечи, надрыва. Наоборот! Он из тех, кто молодеет в работе — только в ней — и каждый раз заново находит в работе себя. Это определяет рост и поведение человека, его «охоту к перемене мест»: не по-онегински «не мучительное свойство», а нечто нормальное для мужественного человека — охоту к познанию мира и его переделке.

Образы наших современников, анализированные в его романах или действующие на просцениуме его театра, достоверно выхвачены из сегодняшнего, мимолетящего, незакончившегося дня. В этом отношении Константин Симонов на редкость чуток и зорок. Он проницательно угадывает возникновение в жизни нового типажа и нового конфликта. В этом — доблесть писателя и, если угодно, его спортивный азарт. Свойство навсегда молодое.

Одна из современниц Пушкина отметила «мобильность ума» поэта — решающее достояние искреннего и сильного художника. Оно же неизбежно для изобретателя. Симонов обладал им в высокой степени. Его мобильность родственна мобилизованности: бодрствующее, бодрое, бдительное состояние ума и всех других способностей. Всегда начеку, налегке, с вещмешком за спиной, в башмаках, подбитых гвоздями, с гулким ямбом в две четверти в ушах: что это — биение здорового сердца или шум мирового времени?.. Так рисуется облик писателя нашей эпохи. Ему сегодня пятьдесят, таким же он был двадцатилетний, таким останется навсегда.

Случилось так, что я оказался первым постановщиком первой пьесы Константина Симонова «История одной любви» задолго до того, как эта пьеса пошла в Москве и в других городах. Дело происходило в 1940 году на Горьковском автозаводе, в молодежном театре, которым я руководил. Пьеса трактовала семейную любовную тему: пресловутый «треугольник», испокон веков волнующий и драматургов, и зрителей всего мира: молодая женщина уходит от глубоко любящего ее человека к другому. Этот

другой не достоин ее, она возвращается обратно — вот и все. Но в центре пьесы был эпизод, выпадающий из нехитрого сюжета, и, надо сказать прямо, ради этой короткой сцены мы и взялись за постановку пьесы. Сильно подозреваю, что и для автора это был самый дорогой кусок: эпизод переносил зрителей на Дальний Восток, в обстановку только что отпылавших тогда событий на Халхин-Голе. В те времена (за год до Отечественной войны) кто из нас не жил предвоенной тревогой! Она была разлита повсюду. Автозаводцы, до отказа наполнившие наш зрительный зал, с особым волнением и трепетом притихли на десять минут, пока шла эта сцена. В багровом освещении софитов и рампы, под пушечные залпы, изображенные, как водится в театре, барабанами, со сцены на зрителей смотрело суровое будущее. Я думаю, что со стороны драматурга-дебютанта решение ввести в пьесу, вопреки ее теме и сюжету, такую сцену было решением смелым, но вполне естественным, по-своему неизбежным для Симонова.

В этой тревоге был весь он, и она обнаружилась в первых же его стихах. Она могла появиться и под масками псевдонимов, и в иносказаниях. Он мог посвятить ее памяти Матэ Залки и других бойцов-республиканцев в Испании, мог угадать эту тревогу в последнем подвиге Амундсена, — словом, достаточно еще раз перечитать первые стихи Константина Симонова, чтобы убедиться, до какой степени все они в одном музыкальном ключе, как требователен для него лейтмотив военной тревоги.

Незадолго до постановки, о которой здесь рассказано, в журнале «Новый мир» было напечатано его короткое стихотворение, полное уже ничем не прикрытых предчувствий и предсказаний. Одну только букву пришлось переменить в нем: вместо Кенигсберга, где автор предполагал возможность своего ранения, был назван мифический «Ренигсберг». Положительно ни у кого из тогдашних поэтов тема предвоенной тревоги не звучала так сурово, с такой конкретной направленностью:

Когда-нибудь, сойдясь с друзьями,
Мы вспомним через много лет,
Что в землю врезан был краями
Жестокий гусеничный след,
Что мял хлеба сапог солдата,
Что нам навстречу шла война,

Что к западу от нас когда-то
Была фашистская страна.
Настанет день, когда свободу
Завоевавшему в бою,
Фашизм стряхнувшему народу
Мы руку подадим свою.

Так, еще в 1937 году двадцатидвухлетний Симонов предсказывал события 1945 года. Его предсказание было более оптимистичным, нежели исторический исход того десятилетия: немцы не сами «стряхнули» с себя фашизм, понадобились знамя Советской Армии на крыше рейхстага и подвиги сверстников самого Симонова, чтобы это произошло. Но дело не в точности прогноза, а в том, что он был написан, что им кончалась первая поэма Симонова «Ледовое побоище», написанная в 1937 году.

Я это подчеркиваю не затем, конечно, чтобы объявить Симонова провидцем и пророком, сохрани меня бог от такой претензии! Но я думаю, что в резкой прямоте этих важных для нашего искусства и для нашей истории стихов сказался реализм воображения поэта, реализм его политической мысли. И это было надежным залогом его роста.

Нет ничего удивительного в том, что с первых же дней Отечественной войны он стал ее солдатом и поэтом, военкором и летописцем. Деятельность Симонова в годы войны раскинулась широко, многообразно. Он успевал поразительно много. Не говоря уже о том, что и редакции военных газет, военное командование использовали этого безотказно и безоглядно преданного делу писателя на самых боевых и опасных участках фронта, не говоря об оперативности человека, я хочу напомнить как о чуде о симоновской пьесе «Русские люди», написанной в самое тревожное время войны, в самые ее горячие и трагические дни, по горячим следам поражений и утрат.

Как удалось этому ещё молодому и не слишком опытному писателю написать народную драму, прошедшую по всем сценам Советского Союза с таким ошеломляющим успехом, с такой силой воздействия на зрителей? Для меня это чудо.

Если тогда же, больше двадцати лет назад, «Жди меня, и я вернусь» молниеносно облетело всю армию и все наши тылы, если решительно каждый советский чело-

век и каждая женщина ощутили потребность применить лично к себе короткие строки этого стихотворения — это было точно таким же чудом искусства тех лет, и забыть о нем невозможно.

И если тогда же военный репортаж Симонова, лишенный всякого красноречия, сурово и честно обнажал повседневную действительность войны, если вся эта непрестанная, безотказно напряженная работа писателя была школой и для него самого, и для его военных читателей, — то сегодня Константин Симонов остался верен и самому себе, и своей военной честности, военному долгу. Его последняя драма «Четвертый» исследует человеческий характер и человеческое поведение с той же бескомпромиссностью. Как всегда, Симонов точно определил прицел, удар его направлен безошибочно и безжалостно.

Фундаментальное его произведение последних лет — роман-трилогия («Товарищи по оружию», «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются»). Казалось бы, эта трилогия страшно далека от военной его прозы сороковых годов. Сама оглядка автора в прошлое, как бы ни была она зорка, увеличивает ощущение исторической дали. И в то же время проза шестидесятых годов помнит время и место своего рождения: внутренним своим пафосом она верна землянке где-нибудь на Волхове или на Дону, верна братским могилам товарищей, воспаленным глазам и суровой речи друга-комиссара. Все на своих местах для прекрасного писателя!

Читатели 2015 года (на дальнейший прогноз я не отваживаюсь) разберутся в духовном наследии, оставленном их отцами и дедами, и многое оставят в нем не заслуживающим внимания и памяти. Я убежден, что книги Константина Симонова станут для будущих русских читателей незаменимым ориентиром и достовернейшим первоисточником. Читатели найдут в этой прозе и в этой лирике летопись честную, правдивую и яркую. Так обстоит дело на сегодня.

Но летопись, однажды начатая, продолжается. Пятидесятилетний человек неутомим и далеко не исчерпан. Труд его в разгаре. Жизнелюбивый, впечатлительный, от-

зывчивый человек никогда не теряет охоты к тому, чтобы учиться и по книгам, но в гораздо большей степени — у жизни. Только у нее!

Впрочем, подробный рассказ об этом никак не может уместиться в короткой статье, приуроченной ко дню рождения. Такая статья — дело нехитрое и глубоко временное, а вот жизнь прожить, как известно, — не поле перейти. Ощущение огромности пережитого совместно с Константином Симоновым и врозь — вот чем продиктовано это слово о товарище накануне его праздника.

Это было написано в 1965 году, в ноябре. С тех пор прошло не так уж много времени, если судить с высоты исторической перспективы, но она слишком отвлеченна, когда говоришь о близком человеке. Близком и в самом конкретном, житейском отношении.

Стоит пройти мимо нескольких домов подмосковного поселка, отворить калитку, чтобы очутиться в просторной рабочей комнате Константина Михайловича, где вдоль стен поставлены толстые бревна, подпирающие книжные полки, где висит картина великого Пиросманишвили, нашего общего кумира, а на столах столько магнитофонов, что ими можно снабдить весь этот район.

Для хозяина эта современная техника не развлечение и не блажь, но одно из орудий писательского труда. В этом отношении его никак не назовешь капризным служителем муз. Магнитофон, портативная пишущая машинка, стенография, журналистский блокнот служат ему так же доблестно для работы.

А не будь у Симонова ничего другого, кроме березовой коры, он царапал бы и на бересте, как его новгородские или псковские прапрадеды. Живи он в каменном веке, его стихи были бы вырезаны на скальной породе. Только бы начался зуд в руках, вековечная воля выразить себя в родном языке, в слове, в ритме.

Раньше я называл Симонова показательным образцом современного советского писателя.

Это неверно: слишком нравоучительно!

Не дай бог, если кто-нибудь вздумает подражать ему. Каждый живет и работает на свой образец.

Симонов хорош тем, что беззаветно любит свой труд, и труд отвечает ему тем же. Конечно, он любит жену, сы-

на, дочерей, мать, еще многих друзей и близких. Но ни одна из этих мужских, доверчивых и открытых любвей не мешает его сосредоточенной и точной в сроках ответственности, ежедневному и многочасному труду.

Он вышагивает многие километры по лесу и перелескам, по проселкам и оврагам, а мозговая работа продолжается. Он всегда на вахте, на капитанском мостике и кричит в рупор куда-то в трюм своему машинисту: «Не жалей угля — полный ход — вперед!»

Можно подумать, что мое описание цветисто в метафорах. Ничуть не бывало. Речь идет о неизбежной обреченности, о добровольно взятой на себя трудовой дисциплине.

Недавно в двух номерах «Правды» был опубликован его отчет о поездке на Дальний Восток, на Уссури, о встречах с нашими пограничниками. Симонову было о чем вспомнить при этом. О Халхин-Голе. О встречах с китайскими военачальниками двадцать пять лет тому назад.

Я не говорю о том, что каждый абзац его политической публицистики заострен до той степени совершенства, когда газетная статья делается дальнобойным орудием пропаганды и шлет снаряды прямой наводкой на движущуюся мишень.

Но сверх того это хорошая русская проза во всеоружии родного языка, так хорошо разработанного поколениями живших до нас писателей, от Пушкина и Лермонтова, через Герцена до Ленина.

Константин Симонов знает, какое наследие вручено нам великими отцами.

Он всегда готов мобилизовать себя и с полной выкладкой пехотинца маршировать по крутым уступам времени и в той же выкладке переплыть любой водный рубеж шириной в четверть века, а то и шире.

Так он работает и над новым романом. Так работал недавно над своими дневниками первых месяцев войны. Он пропадал часами и сутками, вороша старые документы о судьбах своих невымышленных героев в пыли военных архивов. Эта работа еще не окончена, она продолжается.

Но если ему придется переложить себя на стихотворные строки для песни в спектакле, посвященном времени Отечественной войны, для Симонова нет большей радости, чем сделать эту песню терпкой и горькой, как сухое шам-

панское. Тогда навернутся слезы на глаза поющих актеров, и они заразят своим волнением зрительный зал.

Недавно я слушал у него магнитофонную запись этих песен, положенных на музыку сибирскими актерами и ими же исполненных. Это настоящая оратория под аккомпанемент гитар — грустная, насмешливая, полная старинной русской удали, может быть, гусарской, а может быть, пугачевской. Пусть она станет достоянием публичной эстрады или радио.

В этой связи пора вернуться к поэзии Симонова. Поэзия была его началом и запевом в тридцатых годах. Прежде всего он стал известен и любим как поэт. Сначала как поэт балладный, потом как автор поэм и, наконец, поэт лирический и военный. Это были не смены, а наращивание силы и мастерства.

Тридцать лет тому назад, вслед за «Ледовым побоищем», о котором уже упоминалось, была написана поэма о Суворове. О Суворове старом и опальном. Его боевая славная молодость проходит в поэме наплывами воспоминаний, хотя и вполне отчетливых у старика фельдмаршала, но дымка прошлого все время чувствуется. И это придает поэтическому рассказу коричневый колорит светотени в духе рембрандтовских полотен. Между тем поэма густо перенасыщена реалиями стариковского житья-бытья в деревенской глуши, с глазу на глаз со старым слугой Прошкой. Когда-то они, мальчиками еще, играли в бабки. Но есть в этой поэме и последний суворовский подвиг, — Сен-Готтард, Чертов мост, прославленный в русской истории перевал через Альпы, — все это в темпе, который диктует не только классический четырехстопный ямб (наш верный друг и повелитель), но и стариковская горячность великого полководца.

Мне кажется, поэма о Суворове одна из важных удач Константина Симонова. Она останется не только документом его начальной поры, но и поэтически цельным созданием, совершенным в композиции: показатель самообладания поэта, который ничего не пропускает и, приглядываясь к деталям, уверенно идет к цели. В этой поэме все полно «сквозным действием», если употребить знаменитый термин Станиславского. Не будучи формально драматургией, поэма драматична по существу, и я счастлив, что Симонов посвятил мне свою поэму.

И надо заметить — лучшее в поэзии Симонова всегда драматично, не только в таких остросюжетных вещах, как «Рассказ о спрятанном оружии», который оказался первым мандатом Симонова на пропуск в поэзию тридцатых годов. Это случай крайний и потому бесспорный.

Внутренний, глубинный драматизм заложен во всех его поэтических удачах, начиная чудесным рассказом о советском генерале, который много позже своей испанской эпопеи вслушивается в запись патетической испанской песни, так много говорящей его сердцу, и вплоть до еще более напряженного рассказа о банкете в Лондоне, когда Самед Вургун произносил свою речь, весьма бестактную с точки зрения английских слушателей.

Я уже не говорю о любовной лирике Симонова. Уж она-то наверняка драматически напряжена хотя бы оттого, что слагалась в страшные годы войны. Комическим кажется сегодня чье-то суждение о том, что эти стихи могут быть изданы только в двух экземплярах: «для нее и для него». Вот типичный пример отношения к поэзии, как к чему-то прикладному. С этой точки прав и фонвизинский Митрофан, считавший, что дверь — это имя прилагательное, раз она прилагается к стене.

Итак, Константин Симонов поэт, прежде всего поэт. Я настаиваю на этом в его личных интересах. Совсем не для того, чтобы он писал только стихи и возможно больше стихов. Нет, такая претензия была бы ошибкой. Но Константин Симонов может и должен оставаться поэтом в романе, в драме и — странно сказать — в своей газетной публицистике. Впрочем, недавно, в уже упомянутых здесь статьях относительно пребывания на нашей дальневосточной границе, он действительно показал себя поэтом. Если бы он не был поэт, абзацы его суровой прозы не были бы так лаконичны и не направлялись бы так прямолинейно в далекую цель.

Можно ли говорить о пути, который далеко не завершен и не может быть подытожен? Разумеется, нельзя.

Скорее это портрет писателя. Я надеюсь, что он не окажется моментальным снимком любителя при вспышке «блица», но действительно будет портрет в прямом значении слова, то есть писанный маслом на холсте, с резко очерченной светотенью и верно схваченной лепкой лица в нужном повороте.

Такими же портретами представляются мне симоновские переводы, особенно азербайджанской лирики:

Не думай о нашем страданье — всему наступит конец.
В груди удержи рыданья — слезам наступит конец.
Придет пора увяданья — цветам наступит конец.
В душе не храни ожиданья. Душе наступит конец.
Мне чашу подай, виночерпий, — всему наступит конец.
Нас сгложут могильные черви — всему наступит конец.

Это очень печально, но зато поэтически прекрасно, и не жаль такой цитатой кончить очерк.

Симонов считает свои переводы «вольными». Неправильно считает. Всякое искусство тем и хорошо, что оно вольно: царям закон не писан! И для искусства поэтического перевода нет точно обозначенных границ точности и вольности. Оно должно быть верным — только и всего. Симоновские переводы верны в лирическом настрое, в живой интонации, которая только потому и соответствует иноязычному подлиннику, что она живая и, значит, так же подлинна, как подлинник.

Жизнь идет своим чередом. Константин Симонов работает в утренние часы, как ему заказано и положено с двадцати лет. Попробуйте оторвать его от рабочего стола — все равно не удастся. Да и грешно отрывать. Эта непрестанная лихорадка стоит дорого, но она легко ему дается и нужна как хлеб и кислород. В этом не только его счастье, но и наше.

Проходят годы и годы. Все мы стареем или молодеем — как кому посчастливится. В театре «Современник» была поставлена его талантливая пьеса-сказка: о четырех американцах, бежавших когда-то из гестаповского концлагеря. Их призраки обвиняют героя в политической и моральной измене себе самому и всем другим призракам — тоже. Сказка эта внушала нам беспокойные мысли — и о нас самих, и об окружающем мире. В Ленинграде я смотрел пьесу Артура Миллера, которую Константин Симонов перевел с сыном Алексеем. Название пьесы «Цена».

Все здесь вяжется в единое целое. Жизнь не знает отдыха, не дает передышки никому. Перекликаются искусства. Перекликаются люди. Все одинаково — вы и мы, ты и я — должны торопиться!

1965—1972

ДВЕ ПОЭМЫ СЕМЕНА КИРСАНОВА

В нашей критике не раз (в том числе и за последнее время) поднимался вопрос о поэзии простой и сложной, о преимуществах простой, поскольку она сразу, непосредственно доходит до очень большого числа читателей, не требует от них дополнительных затрат внимания или особого, воспитанного предыдущим чтением, интереса к себе.

Это очень серьезный вопрос. Он кровно затрагивает не только и не столько поэтов, сколько самих читателей, их требования, их отношение к поэзии.

Мне кажется, что сложность и простота — совсем не те категории, в каких следует делать противопоставление. Они не только не точны, но не соответствуют реальному положению вещей в нашей поэзии. Да и не только в поэзии: в подготовленности очень большого круга читателей.

Перечитывая уже в который раз замечательную поэму С. Кирсанова «Небо над Родиной», я с очень большой ясностью (прибавлю еще: с радостью) убеждаюсь, что так оно и есть. Не в сложности, не в простоте дело, а совсем в другом.

В чем же?

В новизне находки, которая может и должна быть противопоставлена традиционной обычности. Само собой разумеется, что все традиционное, напетое многими голосами до нас, не требует никакого поправочного коэффициента, никаких комментариев. Оно дойдет, и пройдет, и распространится. Другое дело — новизна, произведение новаторское, результат поисков.

Повторяю: летные машины бывают серийными и пробными, то есть такими, которые требуют испытания. То же самое и летчики. Одни из них совершают смелые рейсы на любые расстояния на испытанных машинах. Другие испы-

тывают новые. Работа тех и других необходима и ценна. То же самое относится к любому виду человеческой деятельности, к любому искусству, к поэзии и к поэтам.

В данном случае речь идет об удачном испытании пробной машины, то есть о новизне смелой и уверенной. Она не всегда бывает такой. С Кирсановым, например, не однажды происходило обратное: он ошибался (и ушибался). Стало быть, его новизна была в этих случаях несмела и неуверенна. Ведь у смелости и уверенности есть две сестры: дерзость и самоуверенность. Они часто сопровождали молодость очень одаренного, на редкость восприимчивого ко всему поэта. Его пафос оборачивался клоунадой. Его музыкальная, слуховая чуткость играла с ним в недобрую игру. Когда он оглушал слушателя своей изощренной инструментовкой, его справедливо обвиняли в формалистических выкрутасах. Когда он брался за труднейшие для поэта задачи (например, за поэтическую интерпретацию жизненного пути Карла Маркса), он явно срывался и падал, разбиваясь в кровь. И это, конечно, было грустно.

Но за издержками поэтической молодости Кирсанова было бы грешно не заметить его растущих сил, не понять его упорства. Грешно было не довериться этой молодости! И Кирсанов, на своем веку выслушавший достаточное количество упреков суровой, а то и бранной критики, все же должен признать, что эта критика никогда не зачеркивала в нем **основного.** Ведь иначе он и не вырос бы в сильного и зрелого художника, о котором идет речь!

И когда уже больше десяти лет назад появилось первое произведение Кирсанова, принятое безоговорочно, — «Твоя поэма», когда оно ударило по сердцам своей неприкрытой и ничем не прикрашенной правдой, своей личной болью, — уже тогда было ясно, на что способен поэт. На что способен и чего он должен достигнуть.

С тех пор прошло многое. Прежде всего — война. За годы войны Кирсанов сделал немало в разных поэтических жанрах. Уже один «Фома Смыслов» явился своего рода подвигом для поэта: обращенный буквально к миллионам армейских читателей, он полностью дошел до них, возбудив уверенность в реальном существовании героя, вызвав бесчисленные отклики, которые уже сами по себе являются солдатским фольклором. Все это дало Кир-

санову возможность проверить себя. Конечно, трудно доказать, как и какими нитями связана новая его работа с военным творческим опытом, трудно проследить, как и какими внутренне неизбежными ходами шел Кирсанов к «Небу над Родиной». Но перед нами результат, и он говорит сам за себя.

Время действия? Война. Дни Сталинградской битвы. Место действия — небо над фронтом и небо в глубоком тылу, за Уралом. Участники действия, его красноречивые комментаторы, — силы природы: земля, воздух, облака, молния, ветер... Предоставляя им слово, автор делает их участниками человеческой борьбы за правое дело, одушевляет и одухотворяет природу. Но поэт не плетется в хвосте архаических представлений, которые были свойственны, скажем, классикам античности или ложноклассикам, с их Зевесом-громовержцем и Фебом-солнцем. Нет! Советский поэт по-другому раздвигает толщу мироздания. Это делает человек, наделенный богатством материалистической культуры, навыками точного знания. Это делает не только поэт, но и физик, и метеоролог, и географ, и астроном.

И если воображение отлично несет поэта на своем золотом крыле, открывая ему дали мироздания, то оно делает это бережно, дисциплинированно, со знанием, неизбежным в умственном хозяйстве советского человека. В этом новизна метода. Она сказывается в каждом образе поэмы, в каждой строке. В ее фантастике — не миф, не сказки, а «Диалектика природы» Энгельса.

Вот Капля, мельчайшая частица в круговороте мировых сил, вот ее коротенькая автобиография, подслушанная поэтом:

Я зимой была кристаллом —
шестигранник кружевной!
В марте чистой каплей стала,
подружилась с вышиной.
В яркой радуге стояла,
уходила в океан,
изменялась, год из года, —
вдруг трубой водопровода
в медный выскользнула кран.
И росой в цветок ложилась,

испарялась и кружилась
над травой, пока туман.
Лишь с Землею попрощаюсь,
та зовет меня: «Вернись!»
Я в дождинку превращаюсь
и соскальзываю вниз!

Что это? Фантастика? Кроме того — естествознание, уверенное в своей аппаратуре, в своих линзах, пробирках, спектральном анализе.

Вот Облака, бесформенные скопления той же самой водяной пыли, привлекавшие с древнейших времен всех поэтов мира своей невесомостью, безмолвный фон всякого лирического пейзажа. Среди них, наверно, есть и тучка золотая, которая когда-то ночевала на груди утеса-великана Лермонтова и заставила его плакать тихонько; есть и облаков летучая гряда, редеющая в пушкинской строке. У Кирсанова это самые деятельные участники нашей борьбы. Облака помнят весь свой путь над землей. Они говорят, перебивая друг друга. Но так же могли бы обмениваться впечатлениями и летчики-наблюдатели, и военкоры, и кинооператоры.

Такова природа, вещный, материальный мир поэмы. Это не декорация, не условный фон, нужный в повествовании, но все же выполняющий служебную, подсобную функцию. Нет, это основа произведения, новизна и сила его!

Но замысел поэмы глубже и пронзительнее, чем рисовать мироздание, кровно заинтересованное в нашей борьбе. Замысел полон внутреннего драматизма: в конечном счете речь идет не об облаках и земле, а о самом человеке, о его судьбе и подвиге.

Силы природы, действующие в поэме, стоят полукружием, как хор античной трагедии. В середине полукружия — герой трагедии, одинокий в небе, но опосредствованный в социальных связях, — боец, рядовой летчик, его решение — подвиг, родственный подвигу Гастелло.

Действие поэмы стремительно движется к высочайшему напряжению. Все подступы повернуты сюда: к жарко бьющемуся сердцу героя.

Герой поэмы, летчик, показан автором и его четырехстопным хореем. Казалось бы, самый ходовой общедоступный размер. Многие считают его «плясовым», легковесным, не приспособленным для большой нагрузки содер-

жапием. Но кирсановский хорей поет: волевая сила! Маленькая жилплощадь в семь-восемь слогов переуплотнена действием, сменой действий. Это стенографическая запись мыслительной работы человека, находящегося в предельном напряжении. Тут нет ничего условно поэтического, нет условных красот стиля. Только дело, только жизнь:

Мой мотор, ты ранен? Ранен!
Пламя пляшет по крылу.
Дай же снова протараним
неба сумрачную мглу.
Надо спрятаться от вспышек!
Задыхаешься? Дыши!

И дальше:

Сквозь воздушные сугробы, —
принимая смерть такую,
бинт сорвав кроваволобый,
я
собою
атакую!..

Сила этих стихов — в точности. Это подлинно, с подлинным человеческой души верно. Стихи сказали сами за себя. Эта стихотворная речь сценична, она ждет того, чтобы быть произнесенной вслух, ждет артистической читки, жеста. Тогда ее действенность и заразительность проявятся с еще большей силой.

Но поэма движется дальше. Ее последняя часть, четвертая (как обозначает автор, «четвертое явление»), происходит в глубоком тылу, за Уралом, после гибели героя, в дни окончания войны. Облака, идущие с запада, рассказывают о событиях на земле, о «красно-зеленых каскадах» над Москвою в День Победы.

Девушка поет простую и трогательную песню о своем милом, о погибшем летчике. На Дворце Советов установлено его изваяние. Но слитное единство последней части со всей поэмой не только в личной или народной памяти о герое. Оно и не в чувстве заново расцветающей, мощной жизни на земле. Единство это глубже, и раскрывается оно в нескольких очень важных для понимания автора мыслях, которые высказаны прямо. Вот что говорит Туча:

Я все запомнила, как было. И мне
по силам жизнь живая.

Поэт мне дал понятный голос, —
снабдил меня душою в небе.
Я человека полюбила. И я, как он,
упасть желаю,
разбиться каплями об колос
и возродиться в новом хлебе.

Вот какими словами завершает повествование Земля:

Вбираю, славлю
простую каплю,
что век от века
несется с неба
вниз — ради хлеба
для человека.

Таким образом, хор стихийных сил договаривает последнее слово своей песни. И, поистине, этого слова «из песни не выкинешь». Так связываются концы с концами. Поэма Кирсанова приобретает устойчивый, философский смысл. Поэт приобщил природу к человеческой драме не зря, не ради вящего эффекта. Это не тщетная игра в мистерию. Не пародия Козьмы Пруткова, — далеко нет!

Природа — мощная участница нашей борьбы и работы, слуга и друг человека. Вот ради чего поэт «дал понятный голос» облакам и крохотной дождинке, ветру и самой земле. Во всей их мощной симфонии заново воскресает героическая, жертвенная душа погибшего воина: так говорит сама природа, ставшая преданной ученицей лучшего своего сына.

Надо быть очень глухим к слову человеком, чтобы не почувствовать ясного и глубокого смысла этого произведения. Смысл этот постине прост. Правда его светла и человечна. Средства языка и ритма служат для ее выражения без обиняков, без затемняющих и усложняющих прикрас, впрямую и честно. И если до сей поры богатейший арсенал средств внешнего выражения, которыми обладает Кирсанов, не однажды уводил его в сторону, то здесь этого не случилось. И если средства и на этот раз не маленькие, то отобраны они толково, в полном самообладании. Это сделал художник, уверенный в своих силах, мудрый и честный.

Поэма «Небо над Родиной» стала одним из лучших достижений послевоенной советской поэзии.

То, что в дни войны было фронтовым, дневниковым и блокнотным, непосредственным откликом на непосредственно происходящее, сегодня ищет выражения в ретроспективной оглядке, выражения более глубокого и объемного, в других формах, в поэтическом эпосе и поэтической драме. Поэма Кирсанова не зря названа «драматической».

Мы мечтаем о трагедии как о вершине поэтического творчества. О трагедии народной, обращенной к огромному числу зрителей и нужной им, как воздух и хлеб. О трагедии обобщающей и пристально, смело смотрящей в лицо гибели и при этом беспредельно оптимистичной. Это сказано не зря: чем глужбе горе, тем тяжелее утрата, тем сильнее их преодоление. В этом существо трагического искусства. Трагедия может вывернуть человека наизнанку, но человек в конечном счете поклонится ей в ноги за громовый урок о вечном торжестве жизни. На подступах к такой трагедии, к такому высокому искусству стоит произведение Кирсанова. В этом отношении оно народно, проникнуто любовью к советской земле, героическому советскому человеку.

«Небо над Родиной» представляет прямую находку для композитора. Ритмы этих, многих и разных, голосов ждут симфонического сопровождения, они могут стать вокалом, хоровыми ансамблями. Я очень ясно вижу Колонный зал или Зал имени Чайковского, — Мравинского за дирижерским пультом, лучших певцов в числе обязательных солистов и запевал могучего трехголосого хора,— таким должно быть первое исполнение поэмы «Небо над Родиной» Хачатуряна или Шостаковича! И оно будет праздником советского искусства.

Все вышенаписанное продиктовано только одним: восхищением работой товарища. Я хотел бы, чтобы оно убедило читателя и заразило его.

В каждом человеке, в его наследственных генах подспудно живет прапамять о далеких, а то и далечайших предках и пращурах. Она неожиданно всплывает в отроческих снах — например, когда ребенок видит себя кры-

латым существом, внезапно срывается с кручи и тут же просыпается. Она присутствует в детских играх. Ее рецидивы неисчислимы. Каждый из нас переживает их на свой лад.

Но если у отдельного человека прапамять улетучивается вместе с возмужанием, то в человеческой культуре картина обратная. Здесь прапамять неизбежная союзница, украшение культуры. Древнейшие сказки и мифы живут в культуре скрытной, глубоко потаенной жизнью, но случается и наоборот: они всплывают на поверхность общественного сознания. Наследие прошлых веков возрождается, освежает воображение поэтов, художников, музыкантов и тем самым становится достоянием целого поколения, а то и нескольких поколений.

Важно установить одно! Человеческая культура есть не только богатейшая кладовая, где бережно хранятся обломки каменного, бронзового, железного веков и черепа питекантропов, не только музей археологов и антропологов, но и мастерская, фабрика, студия, лаборатория. Здесь идет непрестанное воскрешение Вчерашнего на потребу Завтрашнего. Эти сообщающиеся сосуды и перегонные кубы составляют драгоценнейшее свойство всей культуры в ее цельности.

Эти предваряющие замечания несколько затянулись, но они нужны, поскольку речь идет о сложном явлении нашей сегодняшней поэзии. Я имею в виду поэму Семена Кирсанова «Дельфиниада», опубликованную в январском номере журнала «Дружба народов».

Кирсанов никогда не причислял себя к драматургам. Для театра он не сочинил ни одной строки. Он и не «просится на сцену».

Недавняя поэма «Сказание про царя Макса-Емельяна» (кстати сказать, она была талантливо поставлена в студенческом театре в Москве), и вот новая вещь — «Дельфиниада». Скажу откровенно: будь я моложе и физически выносливее, ох, с какой радостью поставил бы на любой сцене эту фантастическую и философскую сказку друга!

Кирсанов — поэт, всю жизнь отдавший языку, слову, ритму. Великолепный гранильщик самоцветов родного языка, изобретательный, изощренный, никогда не устающий искать новизну: приема, манеры, стиля. Пропагандист богатства и свободы нашего языка. Так что особой

заботы об «огнях рампы» для этой поэмы не выказывается. Произойдет это — хорошо, наш театр обогатит свой не слишком богатый и блестящий репертуар. Не произойдет — беды большой не будет. Книга, печатный текст останутся надолго. Поэма будет издана и переиздана. Явление искусства лежит на столе и требует прочтения и осмысления.

Обратимся же к тому, что «лежит на столе».

Итак — дельфины! Предмет ультрасовременного внимания, изучения, восхищения биологов, психологов, программистов, чуть ли не генеральных штабов некоторых воинственных держав... Существа, язык которых оказался на редкость богатым, антенны которых вызывают удивление своей мощностью и таинственным устройством...

Наш поэт знает о них все, что требуется знать специалисту. Но такого знания поэту недостаточно. Он сочиняет волшебную сказку о происхождении этих милых существ — дружелюбных к человеку и готовых служить ему, не только когда черноморские мальчишки нагишом оседлывают их черные скользкие спины в знойный летний полдень. Такое случалось и с автором поэмы — лет пятьдесят назад в Одессе, — об этом в поэме рассказано весело и поэтично.

Но в ней рассказано, а прежде всего **показано** нечто гораздо более неожиданное — то, ради чего я вначале отвлекся в сторону.

В искусстве беспрепятственно **хозяйничает** древнее тертулианово Credo quia absurdum — *верю, хотя и в абсурд:* хочешь — верь, хочешь — нет, а я, автор, на том стою!

Поэма Кирсанова, произведение поэта — поэта с головы до ног! — построена на абсурдной предпосылке. Она в том, что некогда, множество веков назад, **дельфины были людьми!**

Кирсанов взял на вооружение прапамять человеческой культуры, о которой шла речь выше. Он смело воскрешает один из древнейших мифов, первые главы Книги Бытия, повествование о сказочных праотцах человеческого рода, об Адаме и Еве, об их сыновьях, о последующем событии — всемирном потопе и Ноевом ковчеге. Всемирный потоп послужил нервным узлом сказки.

Первые пра-пра-пра вызывают у нас восхищение. Каин у него не братоубийца, оба они, Авель и Каин, беспредельно верны друг другу в беде, кротки, участливы ко всему живому и страдающему. Эта полемика с Библией очень важна в исторической концепции автора. Зато следующее поколение, Ной и его знаменитые сыновья, Сим, Хам и Яфет, строители ковчега, характеризованы противоположным образом. Они действуют, как хищники, стяжатели, расчетливые собственники своей плавучей «движимости» в пору всемирной катастрофы:

Боже, ковчег храни,
Злато и мех храни,
Блюда и чаши,
Ценности наши,
Боже, от всех храни...

Это не только язвительная пародия на царский гимн, не только авторский сарказм, но и свидетельство его позиции по отношению к человеческой истории.

Итак, Ной и его сыновья отвергли своих праотцев, зато прихватили в ковчег их жен — для вящего распложения племени стяжателей и корыстолюбцев:

Кольца, запястья и жемчуг —
беру,
Брачные цепи для женщин —
беру, —

похваляется Ной. Мужчины, оставшиеся вне ковчега, великолепные пловцы, дружные с бушующей водной стихией. Отсюда трагедия их. Она завязывается в стремительной смене коротких эпизодов. Потоп кончился, но горе тем, что остались вне ковчега!

Сначала навстречу им весельная галера. Ее выгребают рабы. Мы в античности. В руках у воителей, чьи лбы покрыты пернатой бронзой, — трезубцы самого Посейдона!

Следом за галерой — парусный корабль. Авель различает «на флаге белом багряный крест». Каин зорче, он разглядел скрещенные кости пиратского флага. Пловцам грозят гарпуны. Мы накануне Возрождения.

«Двухтрубный» пароход. Мы в девятнадцатом веке. Изобретена не только паровая машина, но и огнестрель-

ное оружие, двустволки. Адам, Авель и Каин гибнут, а на корабле раздается:

Ца-ца! Попали!

Так в стремительно вихревом темпоритме расправился поэт по меньшей мере с неисчислимыми тысячелетиями, предшествующими нам.

Но, пронзаемые стрелами, трезубцами, гарпунами, расстреливаемые свинцом, смело плывущие человеческие существа вынуждены превратиться в процессе развития видов, их приспособления к окружающей среде — впрочем, нужен ли научный дарвинизм? Итак, они вынуждены превратиться... но в кого же?

В **дельфинов**, с которыми так серьезно и с такой любовью подружились наши современники, люди шестидесятых годов века.

Фантастическая сказка? Но далеко не веселая. В ней брезжит мысль человечная. В ней есть свой **катарсис**, разрешающий не только диалектику трагедии, но и диалектику истории.

Он в гуманизме поэта, в его уверенности: победит **братство.**

Невозможно, да и незачем следить за всеми перипетиями этого повествования о судьбе бывших людьми дельфинов. Тем более что ведь это поэзия, да еще какая! Здесь Кирсанов достиг такого творческого расцвета, которого, кажется мне, он никогда раньше не достигал. Он стремителен и сжат. Опущены и пропущены все посредствующие звенья, не ведущие прямо к развязке. Что же касается осведомленности Кирсанова в научной терминологии, в том, что ему понадобился, скажем, электронный переводчик для общения с дельфинами, охотно ему поверившими, — то это всего только рабочий реквизит, нужный по ходу действия, доступный автору в равной мере, что и миф. Но последний сыграл важнейшую роль для поэта.

Следует рассказать еще об одной черте этого замысла, домысла, вымысла. О самой блистательной находке нашего сказочника. Он допущен на **представление мистерии дельфинов**, разыгрываемой ими ежегодно в день весеннего равноденствия. Это «Книга их бытия», та версия библейского предания, которую поэт предлагает и нам,

Может быть, следовало с самого начала рассказать об этой, решающей для авторского замысла, выдумке? Может быть! Но я приберег ее к концу, чтобы на ее основании сделать некоторые выводы относительно развития нашей поэзии, о ее разнообразных жанрах. К тому же и автор придумал это в конце работы. Семен Кирсанов определил свой жанр как **драматическую поэму.** Всей выдумкой с представлением дельфиньей мистерии самый драматизм вещи несколько опорочен: ему придан пародийный оттенок.

Но так ли оно? Нет, не так!

В который раз в поэзию вторгается та романтическая ирония, лучше родства с которой нет и не может быть для настоящего поэта. По ней узнается порода, если не породистость дарования.

Изобретение родственно вдохновению, на которое обычно ссылаются поэты и особенно те, что пишут о поэзии. Изобретение проще, у него рабочий, повседневный, точный смысл.

Мы знаем, как изобретателен был Кирсанов с юных лет по сей день. По Пушкину, это **высшая смелость.**

1971

Да, **высшая смелость!** Она остается в силе. Но того, кто ею обладал, уже нет. 13 декабря прошлого года московские писатели провожали Семена Кирсанова в последнюю, далекую и безвозвратную дорогу, которая предстоит каждому человеку. Вечная память поэту и другу, и минута молчания.

1973

КАРЛО КАЛАДЗЕ

Можно долго, увлекательно и вполне безрезультатно спорить о поэзии, о ее таинственном происхождении и еще более таинственном предназначении. Можно даже сомневаться в этой таинственности, можно, наконец, совсем не интересоваться сложной проблематикой и свести ее к литературоведческим, то есть вполне «научным», школьным определениям. Все это повторялось не однажды и будет повторяться в жизни каждого, кто кровно заинтересован в искусстве.

Однако достаточно вплотную соприкоснуться с явлением самого поэта и пристальнее в него всмотреться, — и тогда загадка поэзии сразу проясняется. Она приобретает живые и рельефные очертания: в ней проступает житейская **проза.** И право же, поэзия ничего не проигрывает от такого близкого знакомства!

Поэт Карло Каладзе представляется мне в этом отношении образцовым примером. Примером разительным по наглядности. Это человек пятидесяти с небольшим лет, среднего роста, плотный, даже полный, сангвинического, общительного темперамента, жизнерадостный, — ни дать ни взять персонаж Рабле! Он любит застольную беседу, затянувшуюся далеко за полночь, исступленно любит все дары земли, всю разноцветную, освещенную как бы изнутри щедрость человеческого полдня.

Но от этого фламандски живописного, жизнелюбивого облика, от живого человека среднего роста и прочих паспортных примет — решительно рукой подать до обуревающей его с юности творческой стихии. Она легко определима. Ибо в лучших, наиболее сильных и характерных своих стихах Карло Каладзе удивительно верен себе, своему лейтмотиву: мажорной боевой трубе. Можно почти наудачу раскрыть его сборники, чтобы сразу наткнуться на этот лейтмотив.

Но мажор Каладзе не бездумный оптимизм, не вакханалия в духе Рубенса, как можно было бы предполагать, а нечто гораздо более серьезное, своеобразное. Жизнь прошла недаром для этого счастливо одаренного сангвиника.

Речь идет о феномене искусства. Откуда оно взялось в человеческой жизни? Как возникло это украшающее нас и неизбежное для нас благо? Почему абхазский горец-охотник, смертельно раненный, вместо того чтобы позвать на помощь, затягивает песню и песней дает знать землякам о своей беде, уже непоправимой. Почему в майский полдень жаворонок взвивается ввысь и там в небесной синеве поет гимн солнцу и гибнет, когда его маленькое сердце не выдержало сладостного упоения и разорвалось? Почему, обугливаясь в каминном огне, сердце тысячелетнего дуба тем самым уподоблено сердцу художника? Для чего существует горная порода, как не затем, чтобы сквозь тысячелетия народной жизни рассказать поколениям о мастерстве ваятеля, резчика на камне, а то и первобытного охотника, высекавшего на скале оленей в неповторимых позах движения? А может быть, и сама природа — это лучшая из всех художниц мира, и она тоже в неисчерпном порыве создает бесчисленные формы соцветий, кристаллов, узоров?..

Я не подбирал специально все эти образы в стихах Каладзе, они сами бросились мне в глаза. Запас их далеко не исчерпан в последнем абзаце, он только разворошен и растревожен. Ведь сюда же, в эту рубрику должны быть отнесены все стихи Каладзе о роскошестве грузинской и абхазской природы, о судьбах излюбленных им горных рек — Иори, Кодори, Ингури, Дзирула, Ксани, — каждая из них изображена как живое существо, со своей биографией, со своим характером. Все это этюды и наброски, импровизации и прелюдии к одной мощной симфонии, все они говорят об одном: о непроизвольном творчестве природы. И если попытаться уточнить термин: о мифотворчестве природы как о некоей первоначальной стихии, дающей знать о себе каждому, кто смотрит на природу влюбленными глазами. А именно это и требуется от поэта!

Карло Каладзе последовательно демонстрирует свою верность народному преданию. Если в его ранних стихах это было бесхитростным и добросовестным перенесением в стихи фольклорных мотивов, если когда-то у него Чер-

ное море пело для земли хоровую песню Хасанбегури, то сегодня эта верность приобрела черты своеобразной концепции, если угодно, черты философические.

Задача поэта в том, чтобы утвердить жизненность и живучесть, неизбежность и необходимость сказочных образов. Амирани у Каладзе это не только незапамятно давний, дохристианский миф, общий для многих кавказских народов, не только образ, в котором можно проследить связь с античным мифом и античной культурой, это не только «Прометей Кавказа». Нечто иное. Амирани по-иному входит в мир советского поэта. Следы благородного труда и подвига Амирани существуют рядом с нами. Его огнем гудят горны и домны грузинских металлургов. Он одушевляет сны грузинских школьников о полете к звездам.

Так происходит в творчестве нашего современника своеобразный синтез: поиски первоисточников и корней в явлениях сегодняшней действительности, в труде и борьбе наших современников. Поиски в прошлом будущего. Они продиктованы живым чувством родной истории, неизбежным для настоящего поэта. Работа плодотворная. Хотя я могу представить и усмешку читателя, и косой его взгляд: дескать, нужна ли ему такая архаика, не туманит ли она его зорких глаз?

Так нет же! Заранее отведем эти недоумения! Дело в том, что наша приверженность реализму сыграла с искусством — и с литературой, и с театром, и с изобразительными искусствами — очень недобрую шутку. Наш реализм часто подменялся ползучей эмпирикой, плоской констатацией факта, который и без того виден невооруженным глазом, из которого (из факта, а не из глаза!) улетучивалась душа. Неуместно анализировать здесь этот процесс, уточнять, где, как и почему он происходил, — ведь он у многих в памяти.

Карло Каладзе давно уже вышел из того возраста, когда сказка была его единственным чтением, наверняка прочел все сорок тысяч томов материалистической энциклопедии, все же он смело утверждает:

Так сказка людям говорит,
А сказке надо верить.

Поэт не только имеет право отстаивать и защищать сказку. По сути дела, это его долг, а не право. На то

он и поэт. Он не собирается вторгаться в лаборатории точных наук. Ему не надо разбивать колбы химиков и рефракторы астрономов. Он не враждебен этой драгоценной аппаратуре. Но пускай его живое воображение служит необходимым дополнительным инструментом в созидательной работе человечества. Сказка лучшая подруга таблицы логарифмов. Карло Каладзе весьма своевременно напоминает о том, что каждая гипотеза ученого была когда-то сказкой.

...А я помню этого поэта едва ли не двадцатилетним, стройным юношей, когда он числился в «начинающих». Это была середина тридцатых годов. В центре круглого стола грузинской поэзии возвышались великолепные фигуры «голуборожцев» — Тициан Табидзе, Паоло Яшвили, Георгий Леонидзе, Валериан Гаприндашвили. Они тогда были тоже достаточно молоды. Их благородный пафос обозначал возрождение и утверждение национальной традиции. Уважение к седой старине органически сочеталось у них с влюбленностью в новую, растущую на глазах социалистическую явь, в рождение ЗАГЭСа, во впервые возникшую тогда в Грузии металлургию, в ее заново расцветающее сельское хозяйство.

Отголоски пройденной голуборожцами символистской школы, их приверженность к сложной метафоре, к античному миру, пресловутая их «книжность» могли отпугивать критиков, но, по сути дела, ничему не могли помешать. Это была поэзия чистая и свежая, как родниковая вода. Раскаты голосов голуборожцев уже были слышны далеко за пределами Закавказья.

В те времена Карло Каладзе — равно как Симон Чиковани, Ираклий Абашидзе, Константин Лордкипанидзе — являлся антагонистом голуборожцев. Они были новой волной в поэзии. Они были значительно ближе к жизни, чем старшие товарищи, острее и непосредственнее воспринимали любую новизну. Они и сами были такой новизной. У них не было созерцательности голуборожцев, но было в избытке нечто обратное: боевой задор комсомольского воспитания, привычка к обнаженно публицистической речи, учеба у Маяковского.

Ранняя поэма Каладзе «Учардиони» с резкой яростью, открыто и страстно повествовала о классовой борьбе в

грузинской деревне в годы коллективизации. С такой же резкостью она была осуждена тогда критикой. Едва ли эта критика была дальновидна и справедлива! Я сужу об этом по одному отрывку из «Учардиони», переведенному Сергеем Спасским. Фигура комсомольца-героя Гульды, погибшего от рук кулачья, обрисована сурово, просто. В скором времени поэт назвал именем героя только что родившегося у него сына, ставшего теперь талантливым скульптором, Гульдой Каладзе.

Мне кажется, что эта поэма является самым значительным этапом в идейном развитии Карло Каладзе. Но она останется и как поэтический документ эпохи. Мне кажется, что наш читатель — и в Грузии и в России одинаково — еще должен вернуться к этому произведению, многое почерпнуть в нем и заново оценить.

С той поры прошли многие и долгие годы. Годы мира и годы войны. Многие ушли навсегда с той поры, ушли молодыми. Сегодня Карло Каладзе намного старше, чем были тогда голуборожцы, чем был тогда пишущий эти строки, принадлежащий к тому же поколению, что голуборожцы.

Последнее обстоятельство дает мне право на нечто неизбежное: я осмеливаюсь говорить от их имени.

Снова Голубой Рог грузинской лирики полон до краев все тем же благородным и веселящим душу вином. Когда прикасается к нему наш милый младший товарищ Каладзе, он осушает этот рог единым духом — по праву сильного и равного.

1965

БЕЛЛА АХМАДУЛИНА

...Шоссейный перекресток где-то под Москвой. Из-за поворота появляется и стремительно пролетает мимо молодой женщины мотороллер розового цвета. На нем чета юных существ — она и он. Она девушка — почти девочка. Между нею и той, которая ее увидела, едва заметная разница в возрасте — каких-нибудь два-три года от силы. Как это часто бывает в юности, наблюдательнице возрастная разность кажется ужасающе огромной. Чувства — разные, противоположные, может быть, и не совсем ясные старшей — спорят между собою: тут и умиленье перед чужой любовью, чужой счастливой близостью, и ощущение собственной уходящей молодой поры, и женская солидарность... Вот и все стихотворение Беллы Ахмадулиной. Оно открывает ее новую книгу «Уроки музыки», а когда-то оно заключало ее первую книгу «Струна».

Я попытался изложить в прозе тридцать две строки пятистопного ямба. Такая попытка всегда обречена на неудачу. Ибо точность и смелость поэта Беллы Ахмадулиной есть явление безупречного артистизма. Автор организует, одушевляет, возвышает все, к чему бы он ни прикоснулся. Перед критиком и читателем явление редкостное. Оно заслуживает и пристального вниманья, и прежде всего оценки.

Это дарование по-мужски сильное, ум по-мужски проницательный. Я говорю не о мастерстве, не о технике, манере или стиле, — бог с ними! Говорю о большем, коренном. О нравственном напряжении молодого и растущего на наших глазах существа. О постоянно бодрствующем чувстве времени, истории, своего служенья людям.

И если при этом Белла Ахмадулина хороша собой и обаятельна, то одним этим и ограничена ее принадлежность к «слабой» половине человеческого рода. Она поэт, а не поэтесса.

Все же главное действующее лицо ее книги не лирический герой, а лирическая героиня. Иначе говоря —

женственная грация и женственный лиризм здесь торжествуют открыто. Они включают в себя сотни и сотни современниц автора.

С первых же страниц книги Ахмадулина стремится одушевить, очеловечить все, что бы ни попалось ей на дороге. Если это автомат с газированной водой, то в ее глазах он превращается в крестьянку, которая дает напиться путнику из ковшика. Если самолеты, то сначала они приснятся ей крохотными существами — птенчиками, клюющими зерно из ее рук, или рыбешками, тычущимися ей в ноги. Но этого мало! Ибо и всамделишный самолет на всамделишном аэродроме или космодроме вызовет у нее ту же нежность, не то материнскую, не то сестринскую, то же беспокойство:

Я думаю, ты все проверил, маленький...

О том, как обстояло у нее дело с дождем, который превратился в озорного мальчишку и захотел проникнуть вместе с нею в московскую респектабельную квартиру и натворил там бог знает какие безобразия, — об этой «Сказке о дожде» мне еще предстоит отчитаться. А сейчас последуем дальше за этой своеобразной исследовательницей мира, так легко взламывающей его замки.

Вещи и явления природы могут дружить запросто с нею, но могут и враждовать. Какой-нибудь черный зонт напрягается в ее руках с явной недоброжелательностью, так что лучше всего выпустить его из рук и понаблюдать, как он использует свою свободу. Но тут же рядом, в том же стихотворении заявляет о себе давнишний друг всех сказочников мира, начиная с Диккенса, — запечный сверчок. И оказывается,

Два пустяка природы — он и я —
Живут тихонько, песенки слагая.

И тогда уже совершенно естествен и прост внезапный переход этой сказочницы, — к кому бы вы думали, умудренный, на всякий случай насторожившийся критик, заранее убежденный в том, что вся поэзия есть подвох, специально для вас придуманный? Дело ведь происходит на Кавказе,

Где высочайший юноша вселенной,
Меж туч и солнца, меж добра и зла,
Стоял вверху горы уединенной.

Нежное и трагическое обращение Ахмадулиной к великому поэту значительно потому, что наша современница нашла в себе мужество, — нет, дерзость! — говорить с Лермонтовым как равная:

Стой на горе! Не уходи туда,
Где — только-то — через четыре года
Сомкнется над тобою навсегда
Пустая совершенная свобода!
Стой на горе! Я по твоим следам
Найду тебя под солнцем, возле Мцхета,
Возьму себе всем зреньем, не отдам,
И ты спасен уже, и вечно это...

Моей прозе еще предстоит пробег по страницам этой удивительной поэтической книги, по дням и годам молодой жизни, с такой силой вбирающей в себя впечатления окружающего мира и так щедро отдающей их нашему вниманию, завоеванному раз навсегда.

Здесь возникает вопрос, естественный при всякой оценке произведения искусства. Все ли так благополучно в хозяйстве Беллы Ахмадулиной? Все ли стоит в одном высоком и безупречном ряду?! Нет! Среди стихов Ахмадулиной есть и невнятные, и нарочито изощренные. Есть в них и опоздавшая своевременно улетучиться инфантильность. Мне они кажутся чертами растерянности, несобранности души, сильной и здоровой. Есть и такие черты, которые не по праву разрослись. Все эти тщательные прислушивания к своим ознобам, простудам, насморкам и прочим недомоганиям кажутся мне недостойными регистрации в безупречных по форме стихах. Той же природы признание во временно утерянной способности писать. Кому из нас она не знакома, но какое дело читателю, что поэт не в спортивной форме! Раз уже ты вышел на жестокую арену, спрячь свое недомогание в ящик стола, держись прямо. Ты отвечаешь за всех! Ты служитель того бога, имя которому **Русская Поэзия Сегодня** — шутка ли сказать!

В таких случаях поучительно указующий перст старшего товарища по отношению к младшему по работе есть дело слишком легкое, да и дешевое. На самом-то деле дарование Ахмадулиной волевое и здоровое по природе. В дальнейшем я хочу рассказать именно об **этой** Ахмадулиной, сильно выросшей в последние годы.

Вот три последние вещи, заключающие «Уроки музыки». В редакционной аннотации на обороте титула они названы «небольшими поэмами». Верно. По объему они невелики. С моей же точки зрения, они огромны, так необхватен здесь авторский кругозор. Они той самой предельной для себя величины, как всякое создание искусства, Монна Лиза Джоконда или вальс Шопена.

Хозяин антикварного магазина явно недоброжелателен к своей покупательнице — ситуация, издавна обжитая в мировом романтизме: Бальзак, Диккенс... Антиквариат — хлам, обломки старины, рухлядь неодушевленного. Но Ахмадулина не только сказочник. Здесь ее коренное свойство — одушевлять мертвое и немое — проявляется с особой и неожида́нной силой.

Из черного кожаного футляра, неприкосновенность которого хозяин блюдет с особой яростью, извлечен портрет красавицы незнакомки. Вот и все! Дальнейшее — домысел, вымысел, воображение. Но для того и требуется поэт.

Устанавливается, что антиквару двести лет. Что на протяжении всего своего долголетия он безнадежно любил женщину, изображенную на портрете. К тому же у него были основания ревновать ее. К кому же?

Вы Ганнибала знаете? Мастак
Он был в делах, достиг чинов немалых.
Но я о том, что правнук Ганнибалов
Случайно оказался в тех местах.

Появление этого **правнука**, его воздействие на все окружающее показаны с такой сокрушительной силой, с такой волей **воскресить гения**, которые доступны только поэту, которому вообще все доступно:

Сухой сквозняк ударил по стеклу.
Шкаф отвечал разбитою посудой.
Повеяло паленым и простудой.
Свеча погасла. Гость присел к столу.

Вспомним, что это пишет женщина. Кому же не знать, что означает появление на женском горизонте существа абсолютно неотразимого, отмеченного божественной печатью гения!

Ахмадулина распоряжается здесь как режиссер-постановщик. Она заканчивает свой рассказ известием о смерти красавицы, изображенной на портрете:

В столетье том, в тридцать седьмом году,
По-моему, зимою, да, зимою
Она скончалась...

Ахмадулиной хватает и на то, чтобы язвительно сочинить для себя оппонента:

А если вдруг, вкусивший всех наук,
Читатель мой заметит справедливо:
— Все это ложь, изложенная длинно, —
Отвечу я: — Конечно, ложь, мой друг.

Я хотел на этом примере показать слаженную четкость ахмадулинского воображения. Но так ли уж точен захватанный термин «воображение»? Что значит воображение, если речь идет о художнике, которому воображение так же свойственно, как зрение, слух и все прочие пятые, шестые, десятые чувства? Воображение такой же инструмент в руках мастера, как стамеска, долото, скрипка или палитра. Оно служит — и этим сказано все.

Уже сказано, что в другой поэме Ахмадулиной очеловечен и превращен в главное действующее лицо московский дождик. Это сделано с безудержной веселостью. Но сущность «Сказки о дожде» в другом. Само появление дождя есть предлог для серьезного боя, который дает поэт окружающему миру. Назвать его просто «мещанским» было бы слишком схематично да и не точно. Речь идет о ничтожествах, — имя же им легион, — которые неизбежны в любом обществе. Да и наше не свободно от них. Во времена Пушкина то была светская чернь. Лермонтов возненавидел ее на балах Благородного собрания:

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!

Так возникает конфликт устойчивый, всегда грозящий художнику в любом общежитии. Что говорить, на этот раз Белла Ахмадулина вместе со своим другом, озорником дождем, очутилась в доме, внешне благопристойном и

благоустроенном, — тут и хрусталь в горках, и в высшей степени приветливая, любезная хозяйка, и множество приглашенных лиц обоего пола, ценителей и дегустаторов любой последней моды от Кафки до рублевских икон, и элегантная сервировка на столе. Коротко же, мы в обществе — «в сем омуте, где с вами я вращаюсь, милые друзья...». Здесь уже обязательно найдется особа женского пола, которая справится у лирической героини, сколько зарабатывает ее муж. Здесь все шатко и двусмысленно, ибо каждый в отдельности и все взятые вместе на каждом шагу подозревают подоплеку и подноготную, которую необходимо выследить. И естественно, дождик натворил здесь таких непоправимых бед, что мужчинам пришлось выжимать брюки в уборной, а женщины визжали, как торговки на базаре. Естественно и то, что сказка кончается очень невесело. Хозяин только что был обходительно любезен со своей гостьей и, казалось, восхищался ею, но и он выведен из себя бесчинством дождя, за которое несет ответственность та, которая его привела. И он провожает ее откровенной и характерной угрозой:

Учти!
Еще ответишь ты за эту встречу!

На что гостья с полным самообладаньем:

Я за все отвечу.
Вы безобразны. Дайте мне пройти.

Начав рассказ об этой поэме, я упомянул Пушкина и Лермонтова. Я не изобретал для нашей молодой современницы особо знатную родословную. К тому же у нее есть собственная. «Моя родословная» — вещь наиболее значительная из всего сказанного ею до сей поры. Это ее путевка в жизнь для входа в советскую и современную поэзию.

Это самая счастливая пора для художника, его удача.

Воображение получило новое топливо, изобретено новое горючее, а то и взрывчатая смесь.

Смелость Ахмадулиной в новом повороте достаточно обжитой в поэзии области. Смелость в выборе лирической героини, от лица которой ведется рассказ, охватывающий более полувека.

Рассказ ведется от имени существа, которое может родиться, но может и не родиться. Это частица живой материи, предоставленная всем случайностям мирового порядка, или, если угодно, беспорядка, всем бесчисленным вариантам в бездумной игре полового отбора и других изначальных сил природы и человеческого общежития. Таким образом Белла Ахмадулина поставила перед собою труднейшую задачу.

Добро бы жила она лет полтораста назад, воспитывалась в пансионе для благородных девиц, — тут и разгуляться вволю воображению неродившейся души, витающей где-то в обществе таких же ангельских личиков с перламутровыми крылышками. Если мы вспомним картину «Царство будущего» в давнишней мхатовской постановке метерлинковской «Синей птицы» — вот вам изображение голубого далека в символистской трактовке начала нашего века.

Но Белла Ахмадулина дитя своего времени. Она осведомлена не только в законах биологии, но и в законах человеческого общежития. Она стихийная материалистка. Она знает, что закон воспроизведения жизни — в любви, во влечении друг к другу живых существ. Она знает, какая вереница встреч, влюблений, свиданий предшествует каждому рождению живого.

Стремительное движение поэмы, ее лирический напор обусловлены тем, что еще не родившаяся, могущая и не родиться душа только и делает, что торопит каждую из человеческих пар во что бы то ни стало кончить благополучно свою любовь, соединиться возможно прочнее и тем самым приблизить ее появление на свет. Конечно, в этом условность всей поэтической постройки. Но разве настоящее искусство может обойтись без условности?

В нашем случае условность ограничена одним только вмешательством в реальную жизнь героини. Ахмадулина отчетливо знает каждую из пар, предшествовавших ее рождению. Тут и бедный обрусевший итальянец-шарманщик, и русские девушки в непрочном уюте дворянско-демократической культуры. Да, да, Ахмадулина хорошо знает всех своих пра-пра-пра. Среди ее ближайших предков есть и борцы за народную свободу, революционеры. Их жизни отмечены тюрьмой и ссылкой.

В одной из строф поэмы автор шутливо оговаривается, — дескать, ее до рождения бросили «на произвол теней

в домарксовом нематерьяльном мире». Оговорка менее всего нужная. Она обязательна для нее самой: Ахмадулина прежде всего внутри истории, внутри необратимого исторического потока, связывающего каждого из нас с прошлым и будущим. Когда есть нужда, она широко и рельефно рисует предшествующее ей давнее и недавнее время. В поэме постоянно присутствует социальный фон. И в этом связь ахмадулинской поэмы с блоковским «Возмездием»: «коротенький обрывок рода, два-три звена...»

Благодаря знанию истории так повелительны заклинания лирической героини, обращенные к врагам жизни. Вот отчего так неопровержима ее диалектика в споре с неким **игреком**, обрекающим свою дочь на безбрачие. Вот отчего так убийственно краток ее комментарий к заявлениям некоего жандарма, препятствующего чьему-то счастью, так великолепно авторское презренье ко всему, что мешает, препятствует, противится расцвету жизни на земле...

Повествование все ближе и ближе к нашему времени. Двадцатый век уже наступил. За двадцать лет до рождения «еще не родившейся» колесо мировой истории круто повернулось. В поэму яростно вторгается гул истории. Только глухой его не услышит, только злопыхатель его не оценит:

Грянь и ты, месяц первый Октябрь,
На твоем повороте мгновенном
Электричеством бьет по локтям
Острый угол меж веком и вехой.
Узнаю изначальный твой гул...

Революционный смысл этих и последующих строк и строф поэмы как будто не нуждается в подчеркивании. Важно установить только одно: Ахмадулина гораздо прямее в своем гражданском пафосе, нежели обычно представляют себе. Еще и еще раз: она внутри истории. На то она и поэт.

Поэт — художник слова. Эта аксиома настолько хрестоматийна, что как будто из нее не выжмешь ничего, кроме общих мест. Но слово — это речь, язык, родной язык, владенье им, выбор в нем и отбор. Тут начинается искусство, значит, и спор, уточнения, различия.

Когда в пору своей юности Маяковский провозгласил: «Улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать», — тем самым он взорвал систему предшест-

вующего ему стихосложения и ритма, весь языковый строй русского символизма. Белла Ахмадулина ничего не взорвала на своем веку и не нуждается в этом. Но она в совершенстве владеет своим инструментом — родным языком. Если требуется точное определение этого искусства — оно в самообладании.

Мне представляется, что ее искусство напоминает очень хороший и очень хорошо настроенный рояль. Дурак может бить по такому роялю кулаками, но он никогда не расстроит его. А если за него садится виртуоз вроде Рихтера или Гилельса, то в ограниченной клавиатуре рояля сами собою рождаются и рыданья скрипичных струн, и взывания трубной меди. Такова Ахмадулина.

1971

СИЛА ВЬЕТНАМА

ЗА МЕСЯЦ ДО ОТЛЕТА

Чего я жду от месячного пребывания в этой далекой стране?

Окна в новый и увлекательный для меня мир?

Да, конечно, этого я очень жду и страстно желаю. Но это не главное.

Прежде всего я жду продолжения моего собственного, личного пути. На то я поэт, а не писатель. Как объяснить сказанное, я не знаю, хотя мне самому оно кажется простым и само собою разумеющимся.

Писатель-реалист, увидев новые для себя края, страны, широты, находит новый материал, новые краски и оттенки, новые впечатления, раздумья. Он вобьет их в дневниковую прозу, в очерки, в повесть, в роман. Ему нужна пристальность, наблюдательность, собранное внимание, много блокнотов, а сверх того — предварительное знакомство с уймой книжного материала. Прежде всего нужна добросовестность.

Мне тоже все это необходимо до зарезу. Но еще нужнее обратное: принести в новый мир свое собственное, принести вечно — свое — сохранным в потоке и калейдоскопе новизны. Мне кажется, что я обязан заранее знать: какая будет у меня книга. Если я этого не знаю, мне незачем отправляться в такую или любую другую даль.

Слова-образы: АЗИЯ — ИНДОКИТАЙ — ТРОПИК РАКА, КОХИНХИН — ТОНКИН — ВЬЕТНАМ — уже ожили для меня. Каждый из них — красная медь, отголосок далекого гонга. Я должен услышать в этом шум летящего времени — как всегда и всюду. Это и сиренный поющий гул ТУ-114, и еще многое, в чем впоследствии придется разбираться.

Была у меня завлекательная мысль: взять с собою киноаппарат и дилетантски расстрелять возможно больше

катушек пленки. Это дело внешнее. Но я обязан отказаться от такого подспорья, оттого что оно уводит от главного: от меня самого.

Кажется, это звучит самонадеянно. Но иначе не стоит жить в поэзии, вообще в искусстве.

В молодости, в западных странах, где бы я ни был: в Берлине, Стокгольме, Париже — всюду я был гол как сокол, но всегда заранее знал: куда смотреть и что увидеть. Поэма «Робеспьер и Горгона» была написана до Парижа. Несмотря на усилия узнать, понять, увидеть, оценить в великом городе и в его истории что-либо новое, чего нет в поэме, — я все-таки не нашел ничего, что следует изменить в ней.

Но правда, — тогда я был молод. С тех пор прошло целых тридцать лет, у меня и голова другая, и силы не те. Наверно, и восприимчивость менее остра...

И все-таки, все-таки, все-таки — в одной только самонадеянности спасение. В одном доверии к будущему. В одной безоглядной самоотдаче. Будь что будет!

Я был во Вьетнаме тридцать шесть дней осени 1958 года. Это и много и мало. Много потому, что все тридцать шесть дней в незнакомой, удивительной стране были полны ярких и разных впечатлений. Мало — поскольку впечатления были отрывочны, разрозненны, мимолетны, отчасти поверхностны. Их трудно объединить в цельную картину.

На этих страницах читатель найдет и впечатления, как они сложились в дневниковых записях, и раздумия по поводу увиденного, узнанного, понятого. Раздумия естественны и неизбежны в любых условиях жизни, но в этом необычном путешествии они обступали меня с первого же дня и часа пребывания во Вьетнаме. А может быть, и гораздо раньше, еще во Внуковском аэропорту при прощании с близкими. Мне предстояло пересечь с рекордной скоростью весь Евразийский материк, в направлении к юго-востоку, на высоте десяти — двенадцати километров над землей. Как же было не настроиться на очень высокий лад и — скажу откровенно — как же было не радоваться.

Я должен начать с этого откровенного признания, с этой личной лирики. Пусть она прозвучит своего рода сигналом ко всему дальнейшему. Ее отклик еще не раз возникнет в моем изложении, — возникнет как благодарность за веселое и умное радушие, с которым встречали в далекой стране советского человека.

В один из первых дней пребывания в древней столице страны, в Ханое, я осматривал буддийские и конфуцианские пагоды. Одна из них называется «пагодой Литературы». Здесь в прежние времена школяры-схоласты держали испытания для перехода от одной степени посвящения к другой. Первая из них — степень Рыбы, чему соответствуют ворота с изображением рыбы. Вторая степень — Дракона, и та же картина с воротами. Рядом бассейны, где школяры омывали свое тело, обремененное мудростью и усердием.

Пагода посвящена Конфуцию. Основатель религии и философ-моралист, Конфуций почитаем также и как писатель. Он патрон всякой словесности и грамоты. Феодальные владыки Вьетнама (XV—XVIII века) использовали имя великого философа для пропаганды иерархической дисциплины и послушания. Школяры, выдержавшие испытание, тут же зачислялись на государственную службу и удостаивались высоких степеней почета. Их имена высекались на мраморных стелах, которые существуют и по сей день. Что же касается Рыбы и Дракона, то они издавна являются во Вьетнаме (как и в Китае) символами доброй славы и благополучия. В дальнейшем я еще не однажды встречался с изображениями этих священных животных. Одно из них — Дракон — знакомо и в Скандинавии.

В годы последней, проигранной войны французские колонизаторы, уходя навсегда из города, сильно опустошили эту пагоду, как водится. Они присвоили себе и драгоценную бронзу, и фарфор.

Еще одна пагода, построенная на озере Возвращенного Меча. Это название связано с легендой, бытующей в народе и сегодня. К озеру явился рыбак-патриот, и навстречу ему выплыла священная Черепаха. Она вручила ему волшебный меч. Рыбак поднял народное восстание. Десять лет продолжалась борьба народа с

феодальными властителями (китайская династия Минь). Когда после народной победы рыбак Ле Лой стал правителем страны, волшебный меч сам выскользнул из ножен, снова погрузился на озерное дно и вернулся к своей владычице Черепахе. Так гласит легенда. Многие во Вьетнаме цитируют ее как достоверный исторический факт.

Наконец, пагода, выстроенная на воде, на обрубке толстой каменной колонны. Некоему владыке во сне явился гений добра и внушил выстроить храм наподобие ненюфара, выходящего из воды. Действительно, форма пагоды напоминает цветок на коротком каменном стебле. Колонизаторы, уходя из Ханоя, заминировали пагоду, она была взорвана. Впоследствии ее восстановили.

Осматривая эти памятники как явления очень далекого от нас мира, я оглянулся вокруг себя и понял, что окружающее тоже не близко мне и не сразу может быть понято.

Что это за изможденные фигуры в помятых пробковых шлемах и в сандалиях на босу ногу, — молодежь ли это, или только кажется, что молодежь, а на самом деле сорока- или пятидесятилетние? Старики ли это, или только кажется, что старики, а на самом деле двадцати- или двадцатипятилетние?

Что это за пальмы с висящими на них гроздьями зеленых удлиненных плодов? Или стволы старого корявого бамбука и сахарный тростник, куски которого привязаны сзади к седлу велосипедиста и составляют его завтрак, и обед, и ужин, чего доброго... И надписи, сделанные перочинным ножиком на пальмах, совсем как у нас на березах где-нибудь в Сокольниках... И еще и еще старые стволы древесной породы в четыре или пять обхватов, узловатые, в корявых наростах, с корнями, свирепо прущими над землей. И сумрак. И тяжелая влажность — девяносто процентов влаги в воздухе. И лавчонки со странными сластями в ярких бумажках, с незатейливой галантереей. И неподвижные, ленивые озера в центре города с желто-коричневой водой, озера, в которых множество отличной рыбы. И джонки на озерах, и паруса на джонках, коричнево-черные, ветхие, залатанные не вчера, а много лет назад. И опять и опять тяжелая одуряющая влажность, в условиях которой, наверно, было бы полезно вместо легких нарастить себе жабры. А там дальше, за

городом, за широкой и мощной Красной рекой, одной из основных водных артерий страны, — влажные рисовые поля, зелень которых не похожа ни на какую другую зелень в мире, — яркая, маслянистая, ослепительно отлакированная солнцем, как будто ее писал самый безрассудный экспрессионист.

У меня не было точных слов и определений для этого мира. Я вглядывался, старался вникнуть — и терялся. В Китае противоположное — яркое осеннее солнце, графическая ясность очертаний, устойчивый классицизм, навсегда найденные формы выразительности. Здесь, во Вьетнаме, все зыбко, неуловимо, и кажется, что оно расползается, как ветхий и тонкий шелк.

«Тропик Рака», «муссоны», «джунгли», «бамбук» — эти слова и понятия, облюбованные с детства и отрочества, вычитанные в хороших книжках с тусклыми иллюстрациями эпохи Жюля Верна, ожили здесь на своем месте, но обернулись другим содержанием, менее эффектным, одомашненным, но прежде всего живым и потому сложным. Чтобы вглядеться в него и понять, надо было прежде всего понять жизнь народа, который населяет эту землю и трудится на ней. Об этом и следует рассказать в первую очередь.

История двух последних десятилетий жизни Вьетнама хорошо известна. До второй половины 1945 года здесь шла война слабо вооруженной Народной армии сначала с французскими и японскими войсками, а после 1945 года с одними французскими, — с колониальными войсками, оснащенными современной военной техникой. Колонизаторы яростно отстаивали свое владычество в Индокитае. Французские отборные парашютисты и бомбардировщики американских марок. Бетонированные доты и застенки. Кресты католических священников, щедрые поощрения заокеанских дядюшек. Все это было в избытке у них, и все пошло прахом. В условиях полного материального превосходства они проигрывали одну свою позицию за другой.

Северная часть страны — Вьет Бак. Ее центр — город Тайнгуэн. Это в восьмидесяти километрах от Ханоя. По дороге сюда проезжаем места, где с 1945 по 1949 год шла

кровавая война. Французские войска держали здесь оборону. Они располагали укрепленными блокпостами с бойницами и амбразурами, дававшими возможность кругового обстрела. Эти укрепления сохранились и сегодня — приземистые, каменные грибы, густо поросшие травой. Они ни на что уже не пригодятся и обречены уходить в землю, крошиться от времени и разрушаться. Сохранились и одноэтажные каменные бараки французских казарм.

Народная армия вела партизанскую войну, совершала внезапные и короткие нападения, доставлявшие немало хлопот французскому командованию. Потом скрывалась в джунглях на севере.

Французы отвечали бешеными репрессиями по отношению к мирному населению. Самолеты бомбили и жгли все живое, что попадалось в поле видимости. Они гнались на бреющем за каждым буйволом. Французы знали, что буйвол — первая необходимость крестьянского хозяйства во Вьетнаме, а кроме того — добрый друг и слуга народного бойца.

Пересеченная, холмистая местность. Маленькие деревушки и выселки, густо обсаженные кудрявым бамбуком, — картина общая для всего Вьетнама: бамбук — защита скота от хищников, тень и прохлада для жителей деревни, материал, из которого построена каждая хижина. В стороне от дороги — маленькие базары: плетенные из того же благословенного бамбука корзины и верши для рыбной ловли, сахарный тростник, выделанная кожа. Циркообразные амбары с соломенными черными крышами — хранилища риса. Два-три моста через мутные красно-коричневые реки и речушки. Мой спутник, работник Министерства культуры ДРВ Ле Ньян, показывает место, где, будучи бойцом Народной армии, он переплыл в годы войны одну из этих рек в полной боевой выкладке. Здесь метров полтораста ширины.

В Тайнгуэне мы встречаемся с одним из героев Сопротивления Чу Кок Хонгом, братом героя Чу Ван Тэна. Ему пятьдесят четыре года. Скуластое, доброе лицо, очки, едва намечены неглубокие морщины у глаз и на лбу. В первый раз я вижу вьетнамца, внешность которого соответствует возрасту. Остальные неправдоподобно моложавы.

Рассказ Чу Кок Хонга суховат, с подробным перечис-

лением организационных перемен в отрядах Народной армии, но без характеристики боевой деятельности, без живых подробностей военного быта. Тем не менее рассказ содержательный и вполне достоверный.

Вьет Бак — колыбель всего движения Сопротивления. Оно зародилось в двух уездах этой провинции, в Бак Соне и Во Вня. Отдельные стихийные выступления вьетнамского пролетариата по всей стране возникали и раньше, еще в первых десятилетиях нашего века. Крупнейшее из них было в 1908 году. Но в годы второй мировой войны именно здесь, на севере, во Вьет Баке, в связи с появлением японских захватчиков, зародилось мощное партизанское движение, положившее начало дальнейшей борьбе как с японцами, так и с французами.

В 1940 году начались забастовки против налогов и принудительного строительства дорог. Забастовки захватили весь Вьет Бак. Вожаки были арестованы, но движение продолжало расти и шириться. С той поры оно не затухало. Когда в 1940 году с севера через китайскую границу сюда впервые пришли японские части, партизаны отрезали французским войскам пути отступления на юг. Когда те подались на север, чтоб соединиться с японцами, партизаны уничтожили всех. Эта первая победа в сентябре 1942 года была началом партизанской войны. Она шла с переменным успехом и стоила народу много крови и слез. Бывали времена, когда партизанские отряды, сильно потрепанные, разобщенные друг с другом и обескровленные, уходили глубоко в джунгли, ждали своего часа в бездействии. Бывали случаи, когда местные предатели выдавали их французам. Те уничтожали всех до единого. Но подводный ритм движения не иссякал. Человеческие ресурсы были неисчерпаны. Движение продолжало жить в народе и расти.

Когда я спросил Чу Кок Хонга, не удавалось ли партизанам использовать в своих интересах разногласия между японцами и французами, он ответил с горькой усмешкой:

— Какие там разногласия! Они отлично стакнулись между собою. А если и были разногласия, то мы оказывались между молотом и наковальней.

Мы двинулись из Тайнгуэна в джунгли, туда, где так недавно крепло подпольное движение. По дороге маленькая, черная, заброшенная пагода. Это застенок французской охранки. Невзрачные стены пагоды помнят кровь и вопли пытаемых. Рядом с пагодой высокое раскидистое дерево с множеством кривых сучьев. Если бы у дерева был язык, оно тоже могло бы рассказать о том, как французы повесили на нем более ста партизан из четырехсот томившихся в пагоде.

Мы вошли в джунгли: дикое сплетение густой листвы. Черные и желтые лианы, облапившие грубые стволы. Высохшие русла горных речек. Бамбуковые плетни и тыны. Бамбуковые мостки, нависшие над бурными потоками. Мы подошли к куче камней-голышей, намытых весенним разливом. Перед нами — портал, достойный любого кафедрального собора, но строила эти ворота сама природа, предоставленная собственной прихоти, в избытке сил и наугад. Эта первозданная красота — вход в пещеру с нависающими сверху сталактитами. Каждый из них тонн в десять, каждый сделан прочно — скорее же навсегда.

Пещера на восемь километров углубляется в горную известковую породу. Дальше идет широкий извилистый коридор. Сюда скрывались худые, голодные, плохо вооруженные люди, когда об их существовании узнавали французы или японцы. Люди шли в темноте, освещая себе дорогу факелами. Жгли бамбук. Сейчас мы проделываем то же самое. Зажженный сухой бамбук сильно дымит и трещит. Мы вступаем в пределы сырого и плотного мрака. Под ногами мелкий щебень. Кажется, что где-то рядом журчит ручеек. Но это капает сверху. Тяжелые капли стучат о бамбук и грозят потушить наши факелы. В дальнейшем коридор извивается, несколько раз поднимается и снова опускается, и так до выхода в лес через восемь километров. Люди шли не пригибаясь, в полный рост. Путешествие было далеко не шуточным. Гибель грозила на каждом шагу. Факелы гасли от сырости. Тогда огонь добывали первобытным трением. Спичек не было. Порою приходилось идти по горло в ледяной подземной воде, подняв кверху руки с оружием, боевым припасом и продовольствием, состоявшим из рисовых лепешек и бататов.

Какой неравной была эта борьба народа за свою свободу, особенно вначале, сужу по тому, что у первого партизанского отряда было всего-навсего пять французских карабинов устаревшего образца и несколько ручных гранат. Остальные были вооружены самодельными луками и стрелами. Да-да, это не сказка. Это быль середины двадцатого века!

Так начиналась несравненная эпопея народной войны. Так продолжалась она вплоть до сорок пятого года, когда японские войска ушли из Вьетнама. Народная армия очутилась лицом к лицу со своим исконным и смертельным врагом — французскими колонизаторами.

Но кончилась эта эпопея совсем по-другому. Представление об ее конце может дать рассказ о знаменитой завершающей битве за Дьен Бьен Фу, на северо-западе страны.

За пять месяцев до Женевской конференции, 20 ноября 1953 года, французские парашютисты заняли зеленую, приветливую долину Дьен Бьен Фу длиной в девятнадцать километров и шириной в шесть — восемь. В долине были раскиданы обычные вьетнамские деревни с тринадцатью тысячами мирного населения. Деревни были окружены полями риса и маиса. Немедленно после занятия долины мирное население было выгнано из своих жилищ. Деревни были сожжены дотла. Девять тысяч из тринадцати оказались запертыми в концлагерях за колючей проволокой. Выход из лагерей карался расстрелом на месте.

Тогдашний французский премьер Ланьель и его заокеанские вдохновители из Пентагона придавали большое значение стратегической операции. Захватчики построили в долине Дьен Бьен Фу два сильно укрепленных аэродрома. Вооруженные силы их постепенно наращивались с воздуха. С воздуха они были обеспечены всем, вплоть до шоколада и коньяка!

Отсюда они рассчитывали организовать концентрическое наступление по всему северу страны и окончательно задушить сопротивление свободного народа. Предпосылки для такого расчета с их точки зрения были вполне солидными. Буржуазная пресса заранее трубила в золотые фанфары.

Между тем если бы французское командование обладало даром предвидения, оно ощутило бы некоторое беспокойство. Их окружала плотной стеной тишина. В тишине была затаенная вражда. И ожидание. Тишина была чревата событиями, грозными для оккупантов. Медленно и неумолимо подвигались к Дьен Бьен Фу две отборные дивизии Народной армии. По дорогам, французам неизвестным, или по таким, которые они считали непроходимыми, в густых зарослях джунглей, вдоль горных потоков и наперерез им шли бойцы Народной армии. Они прокладывали новые дороги и чинили старые, запущенные за годы войны. Чем только могло, им помогало местное население и множество добровольцев, явившихся из прилегающих районов. Их не пугали ни бурные речные переправы, ни чудовищные заросли гигантского бамбука. Там, где местность была открытой и они могли быть обнаружены с воздуха, люди работали по ночам. Утром камуфлировали сделанное за ночь. Следом за саперами и строителями шли бойцы, тащившие на себе тяжелые и зенитные орудия, для каждого из которых требовалось по сорока человек, несших к тому же толстые бревна для упора в тех случаях, когда орудия могли соскользнуть вниз на горных перевалах.

На выставке искусства социалистических стран, прошедшей недавно у нас в Манеже, в залах, отведенных Вьетнаму, среди другой превосходной живописи на лаке была картина художника Зуонг Хуонг Миня. Это одна из самых значительных и по содержанию и по объему вьетнамских картин. Солдаты тащат на себе орудия в горных джунглях. Лес искорежен и сожжен канонадой. Множество фигур в одинаковом трудовом напряжении. Отлично передан общий ритм. Колорит картины суров и трагичен, — золото на черном и на тусклой, ржавой умбре. Искусство ничего не приукрасило, не лакировало будней войны. Произведение Зуонг Хуонг Миня дает верное и точное представление о подлинной высокой правде войны, в частности, о том, как подготовлялась победа в Дьен Бьен Фу.

В этой подготовке все было тщательно предусмотрено. Весь путь, все препятствия на пути были прослежены и изучены. Изучен был и сильный, высокомерный, решившийся на крайние меры враг.

Только в половине февраля командующий военными частями в Дьен Бьен Фу полковник де Кастри почуял

недоброе. Он попытался силой прорваться из Дьен Бьен Фу. Это не удалось. Не удалось прийти к нему на помощь и французским частям, расположенным в Лаосе. Ему было суждено испытать самый жестокий в его жизни удар. Впервые семидесятимиллиметровые снаряды сражающегося народа легли точно на цель и взрыли главную дорожку его аэродрома! В течение нескольких минут были сожжены артиллерийским огнем транспортные самолеты де Кастри. Он понял, что на окрестных высотах сосредоточена сила огня, намного превосходящего его ресурсы. Он понял, что в опасности все его снабжение с воздуха. Но и для де Кастри, и для всего французского командования был в запасе еще один потрясающий удар. Через несколько дней после катастрофы в Дьен Бьен Фу были выведены из строя таким же способом еще два аэродрома, стратегически самых важных для французов, — на северо-востоке страны, у портового города Хайфона, аэродром Кат Би и в окрестностях Ханоя — аэродром Зиа Лам.

В течение нескольких беззвездных тропических ночей, предшествовавших окончательному разгрому французских войск в Дьен Бьен Фу, к их позициям были прорыты траншеи, преодолены проволочные заграждения и минные поля. Средства обороны подавлены артиллерийским огнем. Шестнадцать тысяч отборных солдат, офицеры — дипломированные выпускники знаменитого Сен-Сира — были убиты, ранены, взяты в плен. Среди них было шестнадцать полковников и один генерал де Кастри, вчера еще полковник и только что, по протекции американских друзей, заработавший генеральские погоны.

В те дни, когда злополучные защитники колониального рабства слагали оружие к ногам победителей, вопрос о войне и мире в Индокитае решался за много тысяч километров от театра военных действий, в Женеве. Вопрос был предрешен и в Женеве. Недаром из Дворца Наций вышел с перекошенным лиловым лицом и отбыл немедленно восвояси за океан безнадежно проигравший еще одну игру покойный Джон Фостер Даллес.

Это произошло при обсуждении вопроса о Корее, через неделю после открытия конференции. На следующий день, 4 мая 1954 года, в Женеву прибыли представители народной власти во Вьетнаме во главе с тогдашним министром иностранных дел ДРВ Фам Ван Донгом (ныне председателем Совета министров ДРВ). Им предстояла

нелегкая работа, встреча за круглым столом конференции с теми политическими деятелями, которые не признали их прав на существование, — встреча с торговцами смертью, только что посылавшими людей на убой в далекий Индокитай.

Редко в истории происходили более многозначительные в своей конфликтности сцены, нежели весной 1954 года на берегу спокойного озера, в нейтральном и умеренном климате Женевы. Они еще ждут своего воплощения — в романе, в драматургии.

10 октября в столице ДРВ, в Ханое, была установлена народная власть, и колониальное порабощение навсегда исчезло еще в одной части Азиатского материка. Но это уже рассказ о другом. Это история народа, впервые после тысячелетнего мрака выпрямившего плечи и взявшего в руки свою судьбу.

О подъеме, царившем тогда в стране, лучше всего свидетельствует стихотворение одного из ведущих поэтов Вьетнама — То Хыу. Я захотел его перевести и перевел в скором времени.

В один из первых дней моего пребывания во Вьетнаме молодой поэт прочел мне эти стихи на родном языке, вернее же, пропел их, как популярный народный гимн. Вьетнамцы поют нежно и сдержанно, как будто щебечут или воркуют. Боевое содержание не угадывалось в таком исполнении. Впоследствии, прочитав французский прозаический перевод стихов То Хыу, я понял, что в контрасте между голосовой интерпретацией и безудержным ликованием, наполняющим строки То Хыу, разгадка многого, казавшегося мне неясным. Я понял, что этот прелестный и приветливый народ, на первый взгляд такой беззащитный—в своей тонкой многовековой культуре, в своем врожденном изяществе, на самом деле тверд и гибок, как закаленная сталь. Вот почему он одержал такую грозную победу в 1954 году и так уверенно строит сегодня свое счастье.

В Государственной библиотеке в Ханое я раскопал книжку, изданную здесь же в 1930 году, то есть в те времена, когда французская колониальная система в Индо-

китае была в состоянии относительной стабильности. Это короткий и сжатый учебник истории страны с XV века до наших дней. Он написан популярно и в целом добросовестно (Шарль Мейбон, «Чтения по истории страны Аннама с 1428 г. по 1926», Ханой, 1930 г.). В этой книжке я прочел следующее: «На берега Красной Реки французов привели подвиги искателей приключений и смельчаков...» В дальнейшем автор называет их «завоевателями помимо воли (conquerants malgre eux)».

В заявлении французского историка известная доля правды содержится. Проникновение колонизаторов возникает стихийно. Его начинают предприимчивые коммерсанты на свой страх и риск, смельчаки географы: вот параллель французскому гению Артюру Рембо, Полю Гогену. Кстати сказать, в середине XIX века французские географические экспедиции сделали немало полезного для исследования русла и дельты Красной Реки. Начинают колонизацию священники-миссионеры, среди которых, наверно, найдутся пастыри и энтузиасты. Только в результате действия и взаимодействия таких разнородных сил возникает потребность **охранять** чьи-то интересы, **наказывать** чье-то сопротивление, **поощрять** чье-то предательство. Тогда машина империализма заведена на полную мощность. В условиях капиталистического строя это процесс необратимый. В парижской палате депутатов начнутся бурные дебаты. Там будут метать громы и молнии в адрес плохих генералов. Прозвучат требования прекратить дорогостоящую авантюру на краю света, с одной стороны, а с другой — требования усилить натиск и послать более способных (читай: более свирепых) военачальников. Ни танков, ни авиации еще нет. Зато карабины стреляют метко, паровые суда полны угля. Помогает опиум. Помогает молитва миссионеров. Помогает нищета «туземцев», их невежество тысячелетнего возраста. Так колонизаторы делали свое нехитрое дело. Грабили, унижали, мстили, наказывали, обращали в христианство, ласкали и «воспитывали» людей, терявших пядь за пядью свою землю со всеми ее богатейшими недрами. Эти люди стоя слушали «Марсельезу» и равнодушно превращались в католиков.

В той же книжке Мейбона рассказана история коллаборациониста и предателя, который в шестидесятых годах прошлого века перешел на сторону завоевателей, до-

бился заключения мира с ними, сдал им крепость, поехал в Париж для ведения переговоров и вернулся на родину вице-королем трех западных провинций. Мейбон называет его «одним из замечательных слуг своей родины» и верит в то, что «аннамиты превратятся в воспитанников (élèves) Франции и послушных учеников (disciples) французской цивилизации».

Финал биографии предателя изложен со спокойствием, достойным Тацита: «Несколько дней спустя (после окончательной военной катастрофы), собрав все свое семейство, он сделал последние распоряжения, приготовил себе гроб и кончил самоубийством (яд) 5 июля 1867 г. Он умер в той же бедной хижине, где жил постоянно, являя пример самоотречения, бедности и скрупулезной честности в исполнении высоких обязанностей. Французы похоронили его с почетом»: еще один Иван Грозный в монашеской схиме!

Так французский историк подытожил рассказ о предателе. Он не догадывался, не задавал себе вопроса о значении такого самоубийства. Может быть, приписал его пресловутым тайнам «восточной души». Здесь нет и тени лицемерия со стороны историка. Он свято верит в правоту предателя, а прежде всего в благодеяние, оказанное французами Индокитаю.

Примерно в те же самые времена царский морской офицер, русский писатель Станюкович, побывал в Сайгоне, ставшем опорным пунктом французов. Он увидел другое: «Из-за убийства миссионеров, собственно говоря, и начала войну с Аннамом Франция, желавшая воспользоваться предлогом для приобретения колонии». Он увидел, что «пусты эти берега, печальны... Селений нет. Изредка встречается хижина, крытая тростником, но человека нет. Он куда-то исчез, словно чего-то боится... печально стояли у берега обгорелые дома, около которых тянулись рисовые сжатые поля. Французы во время войны выжигали целые селения, уничтожали все, что только возможно, если не находили жителей». Станюкович рассказал о том, как его спутник, французский офицер, «увидел аннамита-водоноса, идущего по дороге, и со смехом уськнул своему догу. Тот бросился на аннамита и вцепился ему в ляжку. Поручик захохотал». Дальше рассказано о том, как провалилась экспедиция захватчиков против восставших хозяев страны, как она была сви-

репа и как не подготовлена и скольких жертв стоила обеим сторонам.

Так сопоставлены противоположные свидетельства. Мы живем сегодня. Допрашивая свидетелей и лжесвидетелей прошлого, выносим этому прошлому приговор, который давно уже скреплен кровью бесчисленных жертв. На поверку он еще не приведен в исполнение. Сделать это не так-то легко.

Дорога в промышленный город Намдинь — больше восьмидесяти километров на юго-восток от Ханоя. Наш потрепанный «москвичок» идет ходко и сделал этот путь менее чем за два часа. По дороге все те же ярко-зеленые рисовые поля, затопленные в воде. Люди, работающие на полях, тоже по пояс в воде. За кроткими буйволами мышиного цвета непрерывно ухаживают старики и дети. Их моют, чистят, скребут. Кожа животных лоснится, как отлакированная. Пьем теплое пиво в деревушке, рядом теснота и галдеж базара. Множество велосипедистов, у некоторых приторочены к седлам крохотные жирные свинки. Множество грузовых велорикш. Это почтенные старики бронзового цвета, жилистые, умудренные сорокалетним опытом трудного ремесла. Труд велорикш нелегок. Своротить с места ногами нехитрую конструкцию, соединяющую велосипед с открытым полком, рассчитанным на четверть, а то и на треть тонны, — на это требуется, кроме изрядной мускульной силы, еще и выдержка и спортивная точность затраченного усилия. Не мудрено и опрокинуть такую конструкцию при повороте.

Но больше всего фигур, главным образом женских, в конусообразных соломенных шляпах, с двумя корзинами риса на маленьком коромысле, лежащем на плече. Сколько их рисовали наши художники, акварелисты и графики! Это излюбленная виньетка, неизбежная в книгах, посвященных не только Вьетнаму, но и всей юго-восточной Азии. На картинках умилительная экзотика: сельская идиллия в духе XVIII века. На картинках глупая ложь.

Главное в том, что идти с тяжело груженным коромыслом по знойной дороге — труд, и еще какой! Привыкали к нему поколения рабынь. У женщин вырабатывалась походка — быстрая, вихляющая, с чуть согнутыми

коленями. Женщины семенят мелкими шажками, пот льет с них градом. Они устали, шатаются под своей ношей (в каждой корзине по двадцать кило зерна). Но упорно, безотказно, беззлобно, черные от загара, странно выворачивая ступни, бредут, бредут, бредут, одна, другая, третья и еще многие вслед, гуськом, соразмеряя ритм и шаг, — спешат на ближний базар. А он в километрах десяти или дальше. Они всегда спешат! Это не идиллия! Это **уходящий** Вьетнам, тяжелое наследие колониального или феодального общества. Оно обречено исчезнуть вместе с развитием индустрии в стране.

В Намдине я прожил сутки в солидном доме, который был построен и принадлежал еще недавно бывшему фабриканту мосье Дюпре, своевременно сбежавшему отсюда вместе со своими сыновьями. В доме все французское, французских торговых марок, прочное, добротное, старомодное, — саженный зеркальный шкаф, паркетный пол и показательнее всего — огромная, как соборная ризница, ванная комната — предел мечтаний буржуа в тропиках.

На прядильно-ткацкой фабрике в Намдине двенадцать тысяч рабочих, работающих в три восьмичасовые смены. Продукция фабрики (хлопок и шелк) удовлетворяет значительную потребность населения ДРВ в тканях. Если вспомнить о тропическом климате, удовлетворить эти потребности нетрудно. Но продукция идет и на экспорт в Монголию. Шелк отечественный, хлопок из КНР и из Советского Союза. Станки в большинстве старые, французские (Мюльхаузен в Эльзасе) и английские. Есть и новые.

Шелкоткачество всегда кажется восхитительно волшебным, даже когда новорожденный, еще не беленный шелк моют и парят в паровых котлах и потом сушат. Все равно это производство дышит обаянием сказок о феях и полевых лилиях, которые, как известно, не сеют, не жнут, а одевает их сам царь небесный. Но здесь вместо фей — маленькие, быстрые, сосредоточенные женщины-работницы всех возрастов. Они зыркнут на посетителей черным зрачком, усмехнутся чему-то, не отрываясь от дела и не теряя ритма, и снова подхвачены им, унесены потоком общего труда. Конечно, не феи. Это первые в Намдине кадры индустриального пролетариата, дочери крестьянок или сами крестьянки вчера. Среди них есть награжденные

боевыми орденами республики, героини Сопротивления. Они похожи на грузинок — с чайных плантаций Батуми.

С нами заместитель директора фабрики, Нгуэн Ким То, низкорослый и щуплый человек сорока семи лет в очках, с дерзким и бесшабашно веселым лицом. И удаль в нем, и вызов всем темным силам на земле, и легкость, и чувство товарищества — по отношению к нам, таким далеким гостям. В его тщедушном теле не одна французская или японская пуля.

В общении с ним я вынужден довольствоваться своим слабым французским языком, на котором он говорит примерно так же, но бойче и глаже. Русский же переводчик, парень двадцати двух лет (на вид ему не больше шестнадцати), находится в состоянии блаженного рассредоточенного восторга. Как выпалил он в начале нашего знакомства: «Я говолю по-рюсски», — так и продолжает варьировать эту тему на все лады, и на этом его познания русского исчерпались. Узнав, что меня зовут Павлом, он сначала захохотал. Потом сообразил что-то и прибавил: «Павел Колься... Кольця... Корлцягин...» Роман Островского он читал по-французски. Издалека он кричит мне: «Папá!»

Тяга к русскому языку здесь огромная. Есть юноши профессионалы-толмачи в большинстве министерств ДРВ; они довольно грамотно и легко говорят по-русски. У них обширная, все возрастающая практика с нашими специалистами, они буквально нарасхват. Это молодежь. Многие учились в Советском Союзе, в Иркутске или в Москве.

Еще одна дорога, на этот раз на восток, в порт Хайфон. Это морские ворота Северного Вьетнама, соединяющие страну с шумным и пестрым миром — с Индией, Африкой, Европой. На рейде Хайфона польское торговое судно. Город изрезан каналами, как Брюгге или Ленинград. Так называемая мелкая буржуазия торгует помаленьку остатками былой колониальной славы по мелочам: зажигалками, карманными электрическими фонарями, парфюмерией. Все это вынесено на тротуары жалким, галдящим женским воинством неопределенного возраста. То же самое на базаре. Но здесь изделия отечественные и своих рук: овощи, фрукты, мясо, плетеный бамбук,

обожженная глина, горшки, чайники, пиалы. В ДРВ семьдесят процентов торговли — частники, только тридцать процентов государственный сектор.

Не задерживаясь в Хайфоне, мы двинулись к главной цели путешествия — к морскому заливу Ха Лонг и маленькому портовому городу Хонгаю, недальняя дорога туда заняла у нас вдвое больше времени, чем полтораста километров от Ханоя до Хайфона. Вьетнам — страна широких рек. Мы трижды пересекали дельту Красной Реки, трижды переправлялись на паромах. Два из них на тяге бензинового катерочка, один по старинке на ручном канате, протянутом с одного берега на другой. На каждом умещаются по три машины и человек тридцать—сорок. Каждый заставляет ждать себя около часа.

За много километров мы почувствовали дыхание морского простора, запах йода и гниющих водорослей. Другая — хочется сказать планетная — форма облаков, другой, сухой и свежий, ветер.

И вот мы на морском блаженном берегу, у бухты залива Ха Лонг, что значит «Спуск Дракона». В демонологии Вьетнама и Китая дракон, в противоположность Европе, — благая сила, символ богатства, благополучия и доброй славы.

Меня предупредили, что Ха Лонг лучше и красивее Неаполитанского залива, что он «восьмое чудо света». Я не видал Неаполитанского залива, не знаю первых семи чудес света, но готов согласиться с такой оценкой. Надо взять наше кавказское черноморское побережье, помножить его на южный берег Крыма и сумму возвести в кубическую степень, чтобы представить себе эту мощную красоту. Но сказать «красота» — это еще ничего не сказать.

Это колыбель красоты, существовавшая задолго до того, как началась история людей, придумавших прилагательное «красивый». Здесь могли жиреть на солнце, класть яйца, ласкать своих самок ихтиозавры и птеродактили. Это молодость нашей планеты, ее необузданное веселье. Черновые варианты ее работы, оставленные в дальнейшем без разработки за отсутствием большой надобности. Своего рода архитектурное излишество природы.

Я здесь был с чудесным спутником, хорошим болгарским писателем Дмитрием Ангеловым. Приехав поздно вечером, мы оба решили проснуться на рассвете. Несколь-

ко раз мы, пожилые по меньшей степени люди, будили друг друга, вскакивая и глядя на светящиеся стрелки часов. До рассвета было еще далеко. Такая старательность не подвела нас.

Огненный факел зари был вскинут вовремя! Он достиг самого зенита и полыхал всеми оттенками красного, оранжевого и золотого на еще зеленом утреннем небе. Где-то на юго-востоке тлела крохотная слезинка утренней Венеры.

Внизу из огромного водоема сине-зеленой, малахитовой морской кипени торчали остроконечные скалы известняковой породы, самой прихотливой формы и окраски, от ярко-зеленой до красно-коричневой и желтой. Результат бог знает каких планетных катастроф, игрушки гигантов, их упражнения в кубизме и супрематизме.

На бензиновом катерке мы вышли из порта в залив Ха Лонг. В течение четырех часов шли по извилистым коридорам морской соли. Мы так и не увидели открытого простора Тонкинского залива. Он был значительно дальше на восток. За ним Южно-Китайское море, Великий, или Тихий, дорога Магеллана и еще многих других. Отсюда всего двести километров до китайского острова Хайнань и всего тысяча километров до Филиппин. Так кончается на юго-востоке социалистический мир.

Залив Ха Лонг считался алмазом в колониальной короне третьей французской республики. На него зарился еще Наполеон Третий. Осуществили «мирное» завоевание заправилы конца века, подручные Мак-Магона, палачи Парижской коммуны. Здесь можно было вспомнить морские романы Пьера Лоти, но прежде всего романтику Стивенсона.

Конечно же, черные дупла этих скал служили гнездами пиратам всех наций, латавших здесь свои черные паруса в ожидании добычи, которая шла им прямо в руки. Отсюда бородатые, черные от солнца морские разбойники выходили наперерез транспортному судну, брали его на абордаж. Глядь, уже качаются повешенные на реях голландские купцы, испанские иезуиты, французские капитаны и полковники. Бородачи делят легкую и немалую добычу, слоновую кость, опиум, серебро в слитках.

Нарисованная здесь картинка не досужий вымысел, не цитата из книжки, изданной в Детгизе или «Молодой

гвардии», а подлинная правда начала нашего века. Она согласуется с рассказами наших спутников о каперстве в Южно-Китайском море совсем в недавние времена.

Наш катерок ползет дальше. Внезапно перед нами вырастает особенно отвесная скалистая круча. На ней лепится несколько католических крестов. Это кладбище французских моряков. Их транспорт в 1943 году пошел ко дну, взорванный японской торпедой. Католические квадратные кресты прочно врыты в неподатливую известковую породу. Их обвевает могучий морской ветер. Растительности вокруг нет.

Как взобрались на кручу товарищи моряков, чтобы зарыть здесь разорванные их тела? Чьи кости смешались с известковой породой? Нет ответа у яркого полдня. Присмиревший и охмелевший океан выбрал здесь свое первое имя — Пасифик, или по-русски Тихий. Дракон, спланировав на этот залив, решительно добр и не за страх, а за совесть служит доброму и сильному народу, которому принадлежит весь этот мир.

На левой стороне залива Ха Лонг — порт Хонгай. В маленькой лавчонке продаются засушенные крабы, морские коньки, змеи, чучела обезьян, выделанные не без фантазии. Одна из этих обезьян играет после своей кончины на флейте. Другая наряжена в мундир наполеоновского драгуна.

Все хорошие дома в городе предназначены для санаториев. Один из них уже действует, в нем лечатся бойцы и командиры Народной армии.

В полдень залив и скалы тонут в ослепительном блеске. Разливанное море света. Ни зноя, ни жары, ни влажности, только свет, льющийся с неба и отражаемый водным зеркалом. По крутой, вьющейся вверх дороге мы взбираемся за сорок километров от Хонгая в район, знаменитый и в годы Сопротивления, и сейчас. Это Камфа. Здесь открытая разработка каменного угля в горной породе. Уголь отличного качества. Да и не уголь, а антрацит. Отсюда, в мареве все того же ослепительного блеска, виден открытый морской простор Тонкинского залива.

Оборудование разработок французское. Это ветхие, потрепанные вагонетки, подающие уголь по узкоколейным рельсам к причальной каменной набережной Камфа. Это небольшая электростанция, работающая на местном угле. Мы спускаемся вниз, к набережной. Сюда пришвартова-

лись два пакетбота, один индийский из Бомбея, второй китайский из Шанхая, он держит курс на остров Хайнань. Вагонетки подходят к самому борту корабля, и контейнеры, скрежеща цепями, опрокидывают уголь прямо в трюм.

Мы поднимаемся на борт китайского судна. Старик капитан встречает нас со сконфуженно-приветливой улыбкой, угощает традиционным зеленым чаем. Это плечистый и коренастый китаец лет пятидесяти—шестидесяти, лицо его в сетке мелких, разбегающихся морщин. У его гостеприимства может быть одна только цель — обласкать чужих, незнакомых людей, быть приятным, оставить по себе хорошую память. Это ему удается.

Итак, шахтное оборудование американских марок принадлежало французам. Французы по требованию США ухитрились его вывезти в последний момент восвояси. Сверх того, согласно условиям Женевского соглашения 1954 года, ДРВ выплачивает французам за это выморочное и национализированное имущество миллион тонн угля в течение пятнадцати лет.

Таким образом вьетнамский уголь уходит из страны и сейчас похрустывает в кармане парижского или лионского дельца, превратившись в акции какой-нибудь Стандарт Ойл или Дженерал Моторс Компани.

Еще в первые дни моего пребывания во Вьетнаме на мой вопрос, заданный в джунглях Вьет Бака, где же тигры, встретим ли мы их, мне ответили, что тигры ушли подальше от людей, последние выжившие экземпляры притаились в непроходимой чаще, куда еще не ступала человеческая нога, либо они пробрались на юг страны; там, дескать, им живется вольготнее. Вторая часть ответа — насчет «юга страны» — имела символический характер, в ней был переносный смысл. Это горькая острота. Но граждане республики отнюдь не склонны острить на такую тему. Им совершенно не до шуток.

Само существование на юге страны марионеточного государства и правительства, которому бдительно

протежируют заокеанские друзья, противозаконно. Оно противоречит всем рекомендациям Женевского соглашения 1954 года. Еще тогда, в июле 1955 года, должны были начаться переговоры и вытекающие из переговоров действия по воссоединению страны. Народ Вьетнама един и неделим. Неделимы его экономика, язык, культура. Дальнейшее существование южного государства невыносимая для народа бессмыслица. Оправдать ее не в силах никакие дипломатические и юридические ухищрения американцев и европейцев.

Антинароден и обречен диктаторский террор, установленный на юге, ниже семнадцатой параллели, Нго Динь Дьемом, личностью с темным прошлым, азиатским Квислингом.

Совсем недавно этот царек с замашками средневекового феодала нагло напомнил о себе мировому общественному мнению. Он совершил преступление, выходящее из ряда вон и по размерам, и по неслыханной подлости.

В одном из бесчисленных концлагерей Южного Вьетнама, в тридцати трех километрах от Сайгона, в Фу Лой, в начале декабря прошлого года было организовано массовое умерщвление заключенных, принадлежавших к разным классам общества и к разным политическим партиям. Вся вина их была в том, что эти люди участвовали до 1954 года в Сопротивлении, а в настоящее время стремились к миру в стране, к объединению Севера и Юга, требовали реализации Женевского соглашения.

На этот раз правительство Южного Вьетнама изобрело особый способ расправы с неугодными ему честными гражданами. Оно организовало в лагере Фу Лой массовое отравление заключенных, подсыпав сильно действующий яд в гнилой рис и баланду, которыми обычно кормили несчастных. Больше тысячи людей погибли тут же в мучениях, и еще несколько тысяч тяжело заболели. Те, у кого хватило сил взобраться на крышу лагерного барака, чтобы позвать на помощь, были тут же пристрелены охраной. На следующий день лагерь был окружен воинскими частями и полицейскими. Несколько лагерных бараков были облиты керосином. Сожжены вместе с находившимися в них отравленными, живыми и мертвыми.

К лагерю подошли тысячи крестьян из окрестных деревень — среди них родственники заключенных, — помочь своим братьям.

Войска их не допустили.

Цель, которую преследует Нго Динь Дьем, ясна: вытравить в народе память о его освободительной и победоносной борьбе, задушить в народе всякую мысль о воссоединении страны и наконец превратить Южный Вьетнам в базу для войны с Севером, в колонию американского империализма.

Но преступные действия Нго Динь Дьема и его палачей обречены. Наивно думать, что свободолюбивый и сильный народ даст надеть на себя ярмо колониального рабства. Изощренное зверство его палачей только раздувает в Южном Вьетнаме огонь восстания.

Я получил письмо от вьетнамского писателя Нгуэн Ван Бонга, в котором между прочим сказано: «Все эти дни мы много плакали, но мы удвоим усилия в своей созидательной работе, во всех сферах трудовой деятельности, чтобы прекратить дикарские преступления на юге нашей страны и спасти жизнь более чем четырем тысячам заключенных, выживших в лагере Фу Лой... Прошу вас довести до мирового общественного мнения рассказ о зверствах палачей. Надо незамедлительно спасти тех, что остались в живых, равно как тысячи и тысячи наших соотечественников, заключенных в других концлагерях и тюрьмах на юге нашей страны».

В настоящем очерке я стараюсь исполнить наказ Нгуэн Ван Бонга. Для большей доказательности и широты картины привлекаю еще один материал, относящийся ко времени моего пребывания во Вьетнаме. Это рассказ о самой необычайной и самой значительной встрече из всех выпавших мне на долю осенью прошлого года.

Это было в день годовщины Великого Октября, 7 ноября 1958 года, в Ханое. Ровно в девять утра мы посетили в советском госпитале Красного Креста славную героиню Южного Вьетнама Чан Тхи Ли, выздоравливающую здесь после неслыханных пыток, перенесенных ею в застенках, подведомственных Сайгону. Мы явились, чтобы поздравить героиню, и принесли ей букет красных роз.

Она прелестна! Круглое живое лицо, ясные глаза, на губах полуулыбка-полувопрос и во всем существе приветливость, доверие, почти детское любопытство к новым людям. А где-то внутри — страшноватая отчужденность от всего, что окружает ее в данную минуту. Так выглядит человек, только что очнувшийся от бреда, только что

вернувшийся из дальнего странствия, которого я не совершал.

Чан Тхи Ли двадцать шесть лет. Пятнадцатилетней девочкой она принимала участие в движении Сопротивления, как и подавляющее большинство ее сверстников и сверстниц во всем Вьетнаме. После перемирия в августе 1954 года Чан Тхи Ли по собственному желанию осталась на родине, ниже семнадцатой параллели, в районе Дын Банг, примыкающем к границе между Севером и Югом. Дальнейшие события разыгрались здесь, в районном центре провинции, в городе Хой Ань.

О деятельности и жизни Чан Тхи Ли в течение первого года после образования двух государств известно только одно: патриотка собирала среди земляков подписи под заявлением о необходимости переговоров Севера и Юга. Это заявление она вручила Международной Контрольной Комиссии ООН, за тем и созданной, чтобы содействовать соблюдению условий Женевского соглашения.

Двадцать восьмого июня 1955 года Чан Тхи Ли была впервые арестована волостными властями. От нее требовали признания в том, что она агент «северных коммунистов». Ее били, морили голодом вплоть до октября того же года и, ничего не добившись, отпустили на свободу. Через несколько дней она была снова арестована, но на этот раз уже районной полицией, и почти немедленно отпущена, с провокационной целью. За ней установили слежку, чтобы дознаться, с кем она связана. Кроме того, боялись ропота среди местного населения. Было известно, что Чан Тхи Ли пользуется большими симпатиями среди земляков.

Осенью 1955 года в тех краях свирепствовал тайфун. Было наводнение, от которого погиб весь урожай риса. Чан Тхи Ли, как и большинство населения района, голодала. Вокруг в деревнях была горькая нужда. Тем не менее земляки не оставили свою любимицу, помогали ей кто чем мог, давали рис, маис, бататы. С октября 1955 года до марта 1956 года Чан Тхи Ли была на свободе, помогала в доме старухе матери и младшей сестренке.

В марте 1956 года из Сайгона прибыли специалисты особого рода, выученики разведывательных органов США. Им было предписано во что бы то ни стало добиться нужных показаний Чан Тхи Ли. Дальнейшие события показали, что это были действительно очень опытные в своем

грязном ремесле специалисты. Но они потерпели полное поражение.

Утром, накануне третьего ареста, Чан Тхи Ли вернулась с поля. Вокруг ее хижины была устроена настоящая засада. Соседи сразу догадались, что на этот раз дело нешуточное. Собралась толпа. Между собравшимися и полицией началась перебранка. В чем провинилась Чан Тхи Ли? Дважды ее арестовывали, дважды отпустили на свободу — значит, она ни в чем не виновата и ее попросту хотят погубить ни за что? Начальник полиции отвечал, что знает свое дело, знает, в чем преступление Чан Тхи Ли. Она «стопроцентная коммунистка», и этого достаточно. Расходитесь, дескать, по домам.

Когда Чан Тхи Ли вернулась с поля, ее сразу схватили дюжие руки полицейских и надели ей наручники. Какой-то неизвестный юноша закричал, что такое черное дело не пройдет среди бела дня:

— Разве подать наше требование о переговорах — преступление? Если так, арестуйте нас всех. Мы подписались под ним!

Полиция поспешила увезти Чан Тхи Ли в американской машине в районный центр, в город Хой Ань.

Сразу же после водворения в тюрьму ее начали пытать. Дело началось с угроз: лишить возможности деторождения, превратить в калеку, лишить жизни.

Я мог бы прервать бесхитростное изложение дневниковой записи и не мутить душу читателей рассказом об отвратительных истязаниях.

Но душа современного читателя, на каком бы континенте он ни жил и на каком бы языке ни прочел написанное здесь, к несчастию, привыкла к описаниям такого рода.

Чан Тхи Ли раздели догола, привязали к деревянной скамье и, завязав нос марлей, начали вливать в рот мыльную соленую воду. Когда живот раздулся, стали бить тяжелыми, подкованными железом сапогами. Изо рта и из ушей жертвы показалась кровавая пена. Ее схватили за волосы и били головой об пол. Она потеряла сознание. На первый день пытка кончилась.

На следующее утро пытка возобновилась. Кроме двух палачей, которых она уже знала, она увидела еще десять рослых мужчин. Один из них гаркнул:

— Будешь молчать — умрешь, собачья сволочь!

Он стал душить ее голыми руками. Его оттащили. Один из палачей попробовал было обещать ей всякие блага, предложил чашку чая. Она оттолкнула ее. Чашка разбилась. Ее били по очереди. Каждый швырял тело следующему. Она теряла сознание. Тогда ее отливали водой. Повесили к потолочному крюку за руки и начали пытать электрическим током. От первого же удара тока она потеряла сознание. В обмороке слышала крики и гогот палачей. Скоро они тоже утомились и швырнули связанную на пол, а сами ушли. Она не знает, сколько пролежала на полу. К вечеру того же дня палачи вернулись. Электрический ток бил ее в низ живота. Кровь приливала к голове, она чувствовала озноб и жар одновременно. Тело содрогалось в конвульсиях. Она продолжала молчать. Ей рвали тело раскаленными щипцами. Опять повесили за руки. Потом вниз головой.

Кто-то из гнусной шайки похвалился искусством избивать, чтобы на теле не было следов, и сдавил руками живот так, что живот распух. Сволочь громко хохотала. Повешенную за ноги, ее били бамбуковыми палками. От последнего удара в лицо она потеряла сознание.

Когда Чан Тхи Ли очнулась в тюремной камере, в полной темноте, она услыхала стоны и заметила рядом с собою окровавленного юношу — того самого, что пытался защитить ее в день ареста. Но стонал не он, а другая узница, у которой после пыток начались преждевременные роды. Еще одно существо заметила Чан Тхи Ли — старика в крови, с выбитым глазом. И, наконец, совсем рядом с нею лежал мертвый мальчик лет тринадцати — пастушонок, запевший у себя в деревне песню, популярную на Севере: «Я люблю родину, я люблю мир». За песню он поплатился жизнью.

Дойдя до этого места, Чан Тхи Ли громко зарыдала. Вслед за нею зарыдали сестра милосердия и лечащий ее советский врач, присутствовавший при этом.

Чан Тхи Ли сказала:

— Как я хотела тогда умереть, чтобы все кончилось! Но я вспомнила сестру и мать, вспомнила земляков, их доброе отношение ко мне. Я вспомнила нашу героиню, Нгуэн Тхи Тьен, славную китаянку Лю Хун Лань, русскую Зою и решила вынести все, выжить, победить смерть.

В течение двадцати дней после беспрерывных истязаний Чан Тхи Ли оставалась в той же камере голая, без

воды и пищи. Соседи по камере ухитрились достать спирт и обмывали ее раны. Каждый оторвал кусок от своих лохмотьев, чтобы сделать повязки.

Все это рассказал мне на другой день после нашего посещения госпиталя бывший там вместе со мною сотрудник газеты «Воссоединение» товарищ Минь Хой. В самом конце рассказа он добавил:

— Я видел раны на теле Чан Тхи Ли и понял, что наша родная земля на юге так же изранена, как это несчастное тело. Но также и то, что и раны на теле героини, и раны на теле родины навсегда заживут.

К этим прекрасным словам прибавить нечего. Конечно, раны на теле героини заживут. Чан Тхи Ли выздоровеет, будет жива и молода еще много лет. Пускай даже не изгладится в ее душе тяжелая память о пережитом — все равно, люди, которые ее сейчас лечат и окружают своей заботой и лаской, помогут ей дышать и расти.

Но дело не в Чан Тхи Ли. Не столько в ней одной, победившей смерть и ставшей героическим символом силы свободолюбивого народа. Дело в тысячах и тысячах безымянных героев, о которых пишет Нгуэн Ван Бонг, и в тысячах и тысячах других, которые строят сегодня социализм в ДРВ. Дело в несравненном мужестве вьетнамского народа, в его разносторонней, высокой одаренности. А ее свидетельств очень много.

Однажды я был в Ханое у супружеской четы художников. Муж — Фам Ван Донг, жена — Нгуен Тхи Ким. У обоих высокие воинские ордена, оба были бойцами Сопротивления, служили в Народной армии. Он — акварелист и живописец, рисовальщик и гравер. Она — скульпторша. На одну из работ Нгуен Тхи Ким я обратил внимание. У этой большой бронзовой головы своя биография.

В годы Сопротивления изваяние было бережно зарыто в земле где-то в джунглях. Его берегли, как боевые припасы, как типографские станки и шрифты подполья. Когда же после победы народа бронзу извлекли из подземного убежища, оказалось, что изваяние постарело несколько больше, чем тот, кого оно изображает. Бронза эта изображает президента республики товарища Хо Ши Мина.

Может быть, на темной прозелени бронзы остались красные отсветы военных зарев, может быть, следы рикошетных пуль. Может быть, по темным шрамам на ней, по бороздам, проведенным самим временем, можно прочесть всю необычайную жизнь Хо Ши Мина, жизнь одного из самых замечательных людей нашего века.

В ноябре 1958 года я был принят президентом ДРВ товарищем Хо Ши Мином в его резиденции в Ханое.

Ровно в 6.30 утра мы явились к нему, и едва переступили порог приемной комнаты, как из противоположной двери вышел пожилой, загорелый человек небольшого роста в светлой тужурке и сандалиях на босу ногу. Он приветливо улыбался. Если здесь написано «пожилой», то исключительно потому, что я знаю возраст Хо Ши Мина. Правильнее же назвать его человеком без возраста. Да, он совершенно сед, но в сухощавой, подобранной фигуре президента, в его походке и жестах осталось что-то юношеское, а может быть, и мальчишеское, легкое, бодрое, вечно веселое.

Был ранний час утра, но, глядя на президента, трудно было предположить, что он только начинает свой рабочий день. Скорее можно было представить себе, что над этой головой всегда стоит незакатное солнце полдня, что сон его неглубок, чуток и короток, как у солдата на биваке, как у моряка между двумя вахтами.

Впоследствии, вчитываясь в материалы биографии Хо Ши Мина, я понял, откуда идет это первое впечатление, понял, что оно правильное.

Президент пригласил нас к столу, на котором стоял кофейник с крепчайшим кофе и фрукты. Он живо, проворно, с каким-то даже озорством разлил кофе в чашки. Легкие, маленькие руки его мелькали над столом с изяществом почти женским. Я доложил ему о работе, проделанной за месяц пребывания в стране, напомнил, что в одном из вьетнамских журналов были недавно опубликованы его стихи. Реакция была совершенно неожиданной! Он весело рассмеялся! В глазах его вспыхнула веселая искра!

— Ну, какой же я поэт, помилуйте, что вы! Просто в годы Сопротивления, когда мы скрывались в пещерах и джунглях Севера, у всех у нас было, к сожалению, много

свободного времени. Вот мы и баловались стихами — и я, и другие товарищи. Во Вьетнаме все пишут стихи. Но теперь наши стихи — цифры. Да, да, цифры урожая и сбора риса — вот наша поэзия!

Об этой реплике Хо Ши Мина я вспомнил недавно, когда получил письмо — ответ вьетнамского друга, поэта Гуи Кана. Он пишет: «Теперь наша поэзия — число американских самолетов, нами сбитых».

Свою тираду президент произнес бегло, по-французски, но и русскую речь он понимает хорошо, без перевода и, прощаясь со мною, написал в моей записной книжке твердыми русскими буквами: «Братский привет. Хо Ши Мин».

Мне кажется, он не прав, так решительно отрекаясь от своего поэтического творчества. Я убедился в этом, работая над переводом его поэтического «Тюремного дневника» 1942—1943 годов, когда, будучи узником гоминьдана, он закреплял в летучих четверостишиях свои невеселые мысли и чувства.

На склоне дней Мигуэлю Сервантесу явилась мысль, сделавшая его родоначальником европейского романа нового времени, родоначальником реалистической прозы. Дон-Кихот Ламанчский вышел в бесконечный путь на борьбу с неправдой и злом мира. Поколения читателей влюблялись в странную фигуру на тощем коне. Ни преувеличения сатиры, ни комические ситуации романа не могли заслонить высокий пафос Рыцаря Печального Образа.

Было бы странно сближать современного политического деятеля, действительно победившего неправду и зло и представляющего сегодня целый народ, — с вымышленным героем прошлого.

Но ясно представляю себе, что если бы современный романист поставил перед собой задачу изобразить весь наш суровый и прекрасный век и найти в нем безусловно положительного героя — настоящего рыцаря, с юных лет вышедшего в битву с неправдой и злом мира, — такой романист нашел бы в жизни Хо Ши Мина материал единственный в своем роде. Романисту ничего не пришлось бы выдумывать. Жизнь дала бы ему в руки самое себя, дала бы тем самым и план будущего романа, и его повествовательную канву, и увлекательный сюжет.

Хо Ши Мин родился в 1890 году в деревне Кием-Лиен района Нам-Дан провинции Нге-Ан в Центральном Вьетнаме. Настоящее его имя — Нгуен Ай Куок. Двадцати двух или двадцати трех лет мы застаем его у причального пирса в порту Сайгона. В жажде узнать мир, другие страны и жизнь людей на разных широтах земли, он нанимается помощником кока на французское транспортное судно, отплывающее в Европу. Начинается тяжелая, трудовая, нищая жизнь. Через несколько месяцев за плечами юноши — два морских плавания, Индийский океан, Аравийское, Красное и Средиземное моря, два новых континента — Африка и Европа, Марсель, Гавр. Он уже встречался с многими людьми разного цвета кожи и разного социального положения. Маленький бой с короткой моряцкой кличкой Ба, получающий всего несколько франков за свой тяжелый труд, узнает, что и во Франции есть несчастные и добрые бедняки, непохожие на французских колонизаторов у него на родине; он узнает, что люди черного цвета на западном берегу Африки так же обездолены и унижены, как люди желтого цвета на юго-востоке Азии. Первые наглядные и предметные уроки жизни усвоены им навсегда.

Он устраивается в чужом Лондоне помощником ресторанного повара, учится английскому языку. Тяга к знаниям у него огромная, но в этой тяге есть специальный, с самого начала обозначившийся интерес — исторический и социальный. Юноша проводит свободные часы в туманном Гайд-парке, жадно проглатывая книгу за книгой. Скоро он будет фотографом-ретушером в Париже.

В годы первой мировой войны он во Франции.

В период работы Версальской мирной конференции он устанавливает связь с делегациями Кореи, Алжира, Ирландии, других зависимых стран, он организует группу вьетнамских патриотов, от лица которых передает конференции требование предоставить независимость народам Индокитая. Только одна из парижских газет перепечатала этот документ — орган социалистов «Попюлер». Ее редактор, Жан Лонге, принял участие в юноше и познакомил его с Монмуссо, редактором другой прогрессивной газеты, «Ви увриер». Последний привлек талантливого юношу к журналистской работе. Для начала он заказывает ему заметки в пять — десять строк. Когда дело доходит до колонки газетного набора, юноша может уже счи-

тать себя настоящим журналистом. К тому же, на взгляд Монмуссо, он достаточно овладел и чужим для него французским языком.

Он пробует силы и в литературе, пишет едкую комедию «Бамбуковый дракон», в которой высмеивает пребывание в Париже очередного французского ставленника во Вьетнаме, «императора» Кхай Диня. С давних времен вьетнамские кустари-художники любят вырезать из причудливо изогнутого бамбука изображение дракона. Но, как ни вырезай, как ни называй бамбук, он остается куском деревяшки. Каким императорским титулом ни награждай предателя, он остается деревянной марионеткой в руках колонизаторов. На этом построен саркастический сюжет комедии.

Нгуен Ай Куок уже известен в среде социалистов. Он знакомится с Марселем Кашеном, Полем Вайяном-Кутюрье, участвует в знаменитом Турском съезде Французской социалистической партии в 1920 году. Происходит раскол между сторонниками II и III Интернационала. Будущий президент ДРВ голосует за III Коммунистический Интернационал. Его выбор сделан на всю жизнь. Он становится членом только что родившейся Коммунистической партии Франции.

Жизнь прожить — не поле перейти! Несмотря на стремительный темп жизни, несмотря на прямоту пути коммуниста-борца, а вернее сказать, именно благодаря этой прямоте. Невозможно в коротком очерке пересказать жизнь Хо Ши Мина...

В январе 1924 года на борту советского судна он прибывает в суровый, снежный Петроград в надежде увидеть Ленина. Он опоздал всего на два дня. Владимира Ильича уже не было в живых. Нгуену удалось тут же установить связь с Марселем Кашеном, приехавшим на похороны Ленина. Ему помогают добраться до Китая.

Несравненный эпос этой замечательной жизни разворачивается дальше. Главы, яркие и короткие, как кинокадры, сменяют друг друга. Нгуен Ай Куок продает сигареты на бойких перекрестках Кантона. Поступает переводчиком к политическому советнику Сунь Ят-сена, Бородину. Пробирается наконец в Индокитай, в Сиам. Ищейки французской разведки давно уже следят за каждым его шагом. Чтобы замести свои следы, он на какое-то

время становится бонзой в буддийском монастыре, где-то — нищим.

В 1930 году он снова в Китае. На этот раз — как тщательно законспирированный подпольщик. По его инициативе в Гонконге происходит объединение ранее созданных коммунистических групп в единую Коммунистическую партию Индокитая. Под разными псевдонимами он выступает в печати. Тема его выступлений — критика всей колониальной системы, они начинают всерьез беспокоить колониалистов. Вскоре английским властям в Гонконге удается арестовать Нгуен Ай Куока. Ему предъявлено обвинение в том, что он «агент Москвы»,— обвинение вздорное и очень знакомое: кому только из деятелей и борцов рабочего класса не предъявляла империалистическая буржуазия обвинения в том, что они служат Москве! Нгуен Ай Куоку повезло. В нем принимает участие честный адвокат-англичанин, который отстаивает на суде правое дело подзащитного. Обвинительного приговора удается избегнуть. Нгуен Ай Куок снова на свободе.

Да, он на свободе. Но как ею воспользоваться? Что с нею делать, если дорога в гоминьдановский Китай для него закрыта, точно так же, как и дорога на родину, где он был бы немедленно схвачен французскими властями. А уж там дело обошлось бы без всякого суда: французским судом он был заочно приговорен к смертной казни.

И снова тщательно законспирированный бесстрашный боец продолжает и журналистскую свою работу, и работу по консолидации свободолюбивых сил на родине. Жизнь продолжается. Вместе с жизнью и безоглядно смелая борьба.

С той минуты, когда вторая мировая война перестала быть во Франции «странной войной», когда возник единый антифашистский фронт в Европе, Нгуен Ай Куок призывает народ Вьетнама присоединиться к этому фронту мировой борьбы, не забывая при этом и о борьбе за национальную независимость. Он становится председателем созданного по его инициативе Демократического фронта борьбы за независимость Вьетнама (Вьет-Миня). Между тем французские колонизаторы из породы лавалей и петэнов, блокированные во Вьетнаме японцами, и тут предпочитают стакнуться с ними, как стакнулись в Европе,

у себя дома, с гитлеровцами, лишь бы не выпустить из рук привычной азиатской кормушки, не потерять своих бешеных прибылей, выгодных политических позиций.

Чтобы окончательно сбить со следа французскую, японскую и гоминьдановскую разведку, Нгуен Ай Куок на этот раз, в решающий момент народной борьбы, берет имя Хо Ши Мина, под которым его знает сегодня весь мир.

С безоглядной смелостью он пересекает китайскую границу, чтобы установить связь с народной армией Китая. Но в первом же китайском пограничном пункте, в первую же ночь его арестовывают как «шпиона».

Так начинается самая тяжелая пора в этой героической жизни. Хо Ши Мин закован в ручные и ножные кандалы и в железный ошейник. В течение нескольких месяцев его перегоняют из тюрьмы в тюрьму, из города в город — пешком, под вооруженным до зубов конвоем, по гористым дорогам и болотистым низинам, под жгучим солнцем и проливным дождем. Меняются места заключения — зловонные, кишащие паразитами камеры и подземелья, деревенские сараи, военные казематы. Наконец он водворен в Лючжоу. За это время он окончательно поседел и высох, как щепка. Когда в том же Лючжоу он вышел наконец на свободу, то сам испугался, увидев себя в зеркале. Но он не отказался от борьбы, это — дело всей его жизни.

А победа была уже не за горами.

Несмотря на жесточайшие условия военного времени, на бдительность всех вражеских разведок, на соперничество друг с другом многочисленных групп лжепатриотов, спешащих выслужиться то перед французами, то перед японцами, несмотря ни на что, будущий народный лидер, легендарный «дядя Хо» продолжает вести неусыпную работу по объединению всех свободолюбивых и честных сил в родной стране.

И снова приходится повторить уже сказанное: жизнь прожить — не поле перейти...

Последние месяцы второй мировой войны. Во Вьетнаме вспыхнуло всенародное восстание. Девятнадцатого августа 1945 года власть переходит в руки народа. В Ханое формируется первое демократическое правительство во главе с Хо Ши Мином.

Второго сентября в Ханое на площади у парка Ба Динь собралось около миллиона человек. На трибуну вышел

мужчина небольшого роста в обычной тужурке цвета хаки, в каучуковых сандалиях на босу ногу. Звонким юношеским голосом начал он читать один за другим параграфы составленной им Декларации независимости:

— «...они построили больше тюрем, чем школ... Они топили народные восстания в потоках крови... Они использовали опиум и алкоголь, чтобы ослабить наш народ... Они завладели нашими землями, рудниками и природными богатствами...»

Внезапно он прервал чтение документа и звонко спросил:

— Соотечественники, слышите ли вы меня? Ясно ли я говорю?

В ответ прозвучала громовая овация и тысячеголосое «Да!».

Так была провозглашена Демократическая Республика Вьетнам.

А еще через двадцать дней французские империалисты снова развязали войну во Вьетнаме. Эта грязная, кровавая война продолжалась еще девять лет.

«Тюремный дневник» Хо Ши Мина частью опубликован в журналах Ханоя в 1959 году, а в 1960 году издан отдельной книгой. Это поэтический рассказ о четырнадцатимесячном пребывании представителя борющегося вьетнамского народа в тюрьмах гоминьдановского Китая в 1942—1943 годах. В нем около ста четверостиший.

Непрерывная голодовка, паразиты, которыми кишат грязные и зловонные камеры, одиночество и тоска, изнурительные переходы из тюрьмы в тюрьму, из города в город в тяжелых ручных и ножных кандалах, под конвоем — обо всем этом рассказано просто, без преувеличений, без недомолвок, без обиняков, сдержанно и точно. Если и прорывается изредка сильное чувство — досада, гнев, оскорбление, тоска по родине, жалоба на вынужденное бездействие в то время, когда решается судьба борющегося Вьетнама, — они именно **прорываются**: цель автора совсем другая: он стремится зафиксировать обстановку и окружение, нарисовать человеческие лица и взаимоотношения — вот его задача.

Дневник густо населен: в нем теснятся и важные должностные особы гоминьдановского Китая — всякого рода уездные мандарины-помпадуры, полицейские всех рангов, конвойные и тюремщики, картежники, взяточники,

тупые служаки и солдафоны. Рядом с ними жалкие бедняки-узники, их близкие. Жена, пришедшая на свидание с мужем-арестантом, их вынужденно молчаливая встреча через решетку. Жена дезертира, посаженная в тюрьму как заложница вместе с полугодовалым ребенком. Кули, строящие дорогу под дождем, о которых и не вспомнят пешие и велосипедисты... И еще и еще мелькают лица — какой-то горожанин, неожиданно любезный с автором, конвойный, оказавшийся добряком.

Но не только люди оживают в этих стихах. Автор дружелюбно внимателен ко всему окружающему. Действующими в дневнике лицами оказываются и петух, возвещающий узникам зарю, и увядшая роза, чье дыхание донеслось к ним сквозь зарешеченное оконце, и мелодия флейты, полная любовной тоски, и дорожный столб, друг путника, и любимая палка, украденная конвойным, и шахматы.

Признак душевного здоровья автора, его нравственной силы, никогда не покидающий его юмор — снисходительно добрая усмешка над тем, как нелепо устроена жизнь, как нелепо спутаны человеческие отношения в мире социального неравенства и чванства. Казалось бы, величайшее несчастье для человека — он лишен свободы, закован в кандалы, унижен и оклеветан. Но поэт смеется над тем, как стал он похож на знатную особу в вельможном уборе из нефрита. Он связан по рукам и ногам конопляной веревкой. Но чем же он хуже какого-нибудь офицера в золотых аксельбантах? В гоминьдановском Китае азартных картежников полагалось сажать в тюрьму для исправления от пагубной страсти. Но как раз в тюрьме им предоставлена полная свобода днем и ночью невозбранно резаться в карты. Все эти гримасы быта поэт рисует добродушно и в то же время с великолепной язвительностью. Он не гнушается посмеяться над тем, с каким почетом несут его конвойные свинью. Сам он, закованный в кандалы, оказался в положении хуже скотины. Тюремная уборная закрыта в минуты наибольшей нужды в ней.

Всюду и во всем — изменчивая, пестрая, текучая картина жизни.

Кругозор автора широк. Автор — прежде всего политический боец, убежденный коммунист, демократ, мечтающий о счастье человечества. Перед его глазами — земля,

залитая кровью по вине германских нацистов. С юности он усвоил уроки первой мировой войны. В день годовщины Версальского договора он твердо уверен в близкой победе народной революции. Став узником гоминьдановского Китая, он решительно противопоставляет гоминьдан китайскому народу; он помнит о том, что борьба китайского народа с японскими милитаристами только разгорается, что на эту многомиллионную мощь можно рассчитывать как на опору в его собственном героическом деле освобождения Вьетнама.

Все это живет в коротких стихотворениях дневника, стало их атмосферой, кровеносной системой, внутренней мелодией.

Я был у президента Хо Ши Мина через три дня после посещения героини Чан Тхи Ли. Из недр народа поднялся к силовой его станции, к пульту управления свободной страной. Расстояние, проделанное мною, совсем не велико. От президента Республики до маленькой героини Юга — рукой подать. Оба они люди одной породы, одной животворящей веры, которую исповедует сегодня все честное и мыслящее человечество.

В речи, произнесенной перед студентами, президент США Эйзенхауэр коснулся вопроса о Южном Вьетнаме, о своеобразной помощи этому государству со стороны великой заокеанской державы. Президент Эйзенхауэр сказал при этом, что вопрос о Южном Вьетнаме, о положении дел в этом районе земного шара должен сыграть в его речи роль примера, иллюстрации. Но иллюстрации было уделено достаточное внимание и точка зрения президента изложена ясно, без околичностей и умолчаний.

В самом существовании Демократической Республики Вьетнам президент США усматривает перманентную угрозу для существования Южного Вьетнама. Кое-кому мерещатся выше семнадцатой параллели вооруженные дивизии «северных коммунистов», которые ждут только минуты, чтобы пересечь демаркационную линию, напасть на беззащитного Нго Динь Дьема и его приверженцев.

Отсюда выводы общего порядка. Пример Вьетнама привлечен только для того, чтобы проиллюстрировать

пресловутый тезис о коммунистической угрозе, давно уже не дающей покоя Уолл-стриту.

Что же представляет собою эта перманентная «коммунистическая угроза»?

Если речь идет о Северном Вьетнаме, то она представляет собою вот что.

Нормальное развитие мирного народа, преданного своей родине, навсегда сбросившего с себя в 1954 году иго колониального рабства. Конец его вековой нищеты. Уничтожение жестоких болезней, еще так недавно опустошавших целые районы этой прекрасной страны. Школы и библиотеки, несущие свет в джунгли. Веселые игры детворы в городах и деревнях Севера. И еще многие другие показатели мира и благосостояния.

Вот что называется «коммунистической угрозой». Именно это и ничто другое!

Картину, только что намеченную нами, следует обрисовать подробнее. Для нас она не иллюстрация к заранее данному тезису, а ценность, существенная сама по себе, мощный результат народной победы.

Во Вьетнаме часто можно услышать такие заявления:

— Проблема риса решена.

— Проблема реконструкции дорог и транспорта решена.

— Проблема санитарии и медицинской помощи решается.

За этими лапидарными утверждениями стоит не только простая и честная правда, но и эпос народного труда на протяжении последнего десятилетия.

Большую роль в утверждении и укреплении нового общественного строя сыграла земельная реформа, ликвидировавшая в стране феодально-помещечье землевладение, уничтожившая господство мелких отечественных хищников, пивших кровь нищей и голодной крестьянской массы. Проведение земельной реформы было процессом длительным, не легким, по-особому сложным в каждом отдельном случае. В результате подавляющее большинство населения страны получило возможность жить и дышать. Это сказано буквально. Из состояния вековой подавленности, неописуемой нищеты и голода были выведены сотни и сотни тысяч мужчин, женщин, прежде всего молодежи, подростков, малых детей.

Много недоброго наследия осталось во Вьетнаме после колонизаторов-французов. Результат самого плачевного состояния санитарной и медицинской службы — высокая смертность. Всего сто сорок семь врачей на всю страну. Большинство из них жили, естественно, в городах покрупнее, таких, как Ханой, Сайгон, Хайфон. В деревнях врачей совсем не было. Здесь колдунам и знахарям была предоставлена полная свобода отправлять людей на тот свет и наживаться. В стране невозбранно разгуливали все виды тропических лихорадок и смертельных желудочно-кишечных заболеваний. Детская смертность составляла тридцать, а то и сорок маленьких мертвецов на сто детей. Туберкулез косил тысячи юных жизней. Свирепствовали глазные болезни, особенно трахома.

Сегодня в Ханое показывают улицу, бывшую еще совсем недавно улицей домов терпимости. Она тянется километра полтора. Сколько здесь было растлено юных жизней, сколько смертельного яда еженощно переходило в жилы молодого и сильного народа. Здесь процветали курильни опиума и все остальное, что одуряло мозг и калечило душу.

Со всем этим наследием предстояла борьба — незамедлительная, острая, труднейшая не только в условиях послевоенной разрухи, но и раньше, в условиях самой войны.

Еще в годы Сопротивления в джунглях Бак Сона, по всему правому берегу Красной Реки, во всех районах, освобожденных от оккупантов, обучались кадры новых врачей и сестер милосердия, кровно связанных с армией и с народом. Кроме непосредственной медицинской — прежде всего хирургической — помощи раненым бойцам и жертвам среди мирного населения, предстояла и вторая, еще более острая задача — пропаганда среди темной массы элементарных правил гигиены и санитарии.

Все надо было начинать сначала, с простейшего. Все было нелегко. Противоэпидемические прививки, необходимость кипяченой воды, противомоскитные сетки — все стало реальной жизнью впервые среди людей, веками привыкших к бормотаниям колдунов и к жертвам баранами и свиньями, чтобы умилостивить злые силы природы.

Уже к концу войны число врачей во Вьетнаме выросло более чем втрое. Число эпидемических заболеваний со

смертным исходом резко сократилось с тридцати трех процентов до семи!

Это в первые же три месяца существования ДРВ.

Если во всей дельте Красной Реки при французах в 1953 году было 6765 случаев черной оспы и из них 1852 со смертным исходом, то в первые три месяца 1955 года здесь же было 439 заболеваний и 24 смертных исхода.

С тех пор рост санитарного и медицинского обслуживания в ДРВ непрерывно поднимается. В Государственном университете Ханоя существует медицинский факультет. Среди молодых врачей известны высококвалифицированные, талантливые специалисты. Необходимо сказать о серьезной помощи в этом деле со стороны Советского Союза, других социалистических стран, особенно Чехословакии и Польши, помогающих кадрами врачей-инструкторов и медикаментами и оборудованием для госпиталей и больниц.

В городе Тайнгуэне, на севере страны, я встретился с работниками народного образования, в частности со старым учителем Данг Хык Таем, ныне начальником отдела культуры в администрации провинции Бак Сон. Вот что я услышал.

С 1911 по 1945 год в Тайнгуэне существовала только одна четырехклассная (французская) школа. В ней обучалось всего двести человек, взрослые вместе с детьми. По всей провинции Бак Сон было еще пять таких школ, а грамотных среди всего населения провинции было только пять процентов.

Сейчас (осенью 1958 года) в результате движения по ликвидации неграмотности среди женщин — устной пропаганды, кружков среди взрослых — количество умеющих читать и писать возросло с пяти процентов до пятидесяти. В провинции Бак Сон открыто 149 четырехклассных школ. В них обучается 1400 детей (в Бак Соне 230 000 населения). Кроме того, существует семь школ-семилеток (2000 учащихся) и одна десятилетка с 350 учащимися. Дневные занятия в школах продолжаются пять часов, с семи часов до полдвенадцатого. С восьмого класса обязательны китайский язык и русский. Во всей провинции 347 учителей, из них 100 человек местные кадры, выросшие за самое последнее время. В библиотеке Тайнгуэна 8000 книг, изданных при народной власти. Книги читают

жадно, едва приобщившись к грамоте, люди всех возрастов, мужчины и женщины. На мой вопрос, что читают больше всего, ответ был уверенный и решительный:

— Социальную литературу, а также своих поэтов!

Наиболее частыми и многочисленными были мои встречи с поэтами Вьетнама. На фоне всего остального они прошли красной нитью, были своего рода аккомпанементом к остальному. Принимая в расчет мое жизненное призвание, как раз эти встречи и были моим делом и моей работой во Вьетнаме. Встречи были разными: и с отдельными писателями, и с группами в восемь—десять человек, а то и значительно больше.

Нашу поэзию они знают только по французским переводам, стало быть, знают весьма мало. Но все, что переведено на французский язык, знают досконально, во всяком случае, жадно следят и часто уже с французского переводят на свой язык.

На первой же встрече с группой вьетнамских поэтов — дело происходило в Ханое, в Ассоциации писателей и художников, — я услышал восторженный отзыв о «Жди меня» К. Симонова, стихотворении давно уже, со времен Сопротивления, известном им во французском переводе, и о еще одном стихотворении Симонова, по их словам, «a Lechat». Долго я не мог понять, о чем это идет речь. Что это за мифический «Le chat» (кот), которому Симонов посвящает стихи. Наконец, услышав еще «Smolensk», я хлопнул себя по лбу,— ну, конечно же, это «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины»!

Хорошо знают «Гренаду» Светлова и несколько стихотворений Щипачева и Берггольц. Вот и все названное ими. Ни Тихонов, ни Асеев, ни Багрицкий, ни Сельвинский, ни Твардовский им не известны.

Когда я развернул перед ними привезенные мною два толстых тома нашей новой Антологии, две эти русские книги остались, конечно, для присутствующих книгами за семью печатями, но само их наличие, само богатство содержащихся здесь имен, судеб, возрастов, направлений и индивидуальностей — всего, о чем мне пришлось тут же рассказать коротко и суммарно, произвело на новых друзей большое впечатление.

Очень часто мне задавали вопрос о поколении писателей, предшествующих нашему старшему советскому поколению. Их интересовало дооктябрьское творчество Алексея Толстого («Хождение по мукам» они знают во французском переводе). Об Ал. Блоке и В. Брюсове они слыхали глухо, из вторых, если не из десятых источников. То же самое о Бунине. Интерес их к этому поколению объясним, если вспомнить, что новый общественный строй во Вьетнаме существует четыре года. Писатели, работающие сейчас в стране, люди лет тридцати—сорока, вошли в пятьдесят четвертый год уже сложившимися людьми. У них уже были и книги, и рукописи, и замыслы, и удачи, и провалы. Перед каждым вставала проблема — заново найти себя и заново начать. Вот почему рассказ о творческом опыте Алексея Толстого или о творческом подвиге Александра Блока имел большое значение.

Однажды один из ведущих и очень сильных поэтов задал мне такой вопрос:

— Почему советские поэты в переводе на французский не производят у нас во Вьетнаме впечатления настоящей поэзии, кажутся схемой?

В ответ я сослался на то, что современные французы вообще отказываются от поэтического перевода, не признают его возможным и нужным, дают рубленый на строки прозаический подстрочник. И вот что услышал:

— Нет, это не так! Ведь мы читаем в точно таком же переводе Назыма Хикмета и Пабло Неруду и чувствуем, что это настоящая поэзия!

Сознаюсь, я несколько растерялся, но спросил, кого же, собственно, имеет в виду мой собеседник. Он назвал одного из наших среднеазиатских поэтов, отдавшегося в последнее время общественно-политической деятельности. И это имя объяснило мне многое, чем я поделился с товарищем. Я сказал ему, что во многом виноваты наши редакторы, дающие переводчикам совсем не то, что следует переводить. В своем откровенном разъяснении я был прав. Я не мог оставить без отпора мнение, сложившееся у нашего друга в результате тех или других неурядиц нашей литературной кухни. Но тем из нас, кому сие ведать надлежит, следует очень задуматься над вопросом: кого и как следует переводить на иностранные

языки, чтобы не подсовывать читателям-друзьям эрзацы и подделки, которые отпугивают их и разочаровывают. Это вопрос серьезный и насущный, он давно уже стоит на повестке дня! Впрямую стоит он перед журналом «Советская литература», который затем и существует, чтобы пропагандировать наше слово за рубежом.

Что представляет собою вьетнамская поэзия сегодня?

Первый, кто познакомил меня со своими произведениями, был, собственно, не поэт, а профессор, преподаватель вьетнамской литературы, между прочим занимающийся также писанием стихов, Нгуен Вьет Хоай. Первое же стихотворение, прочитанное им во французском переводе, остановило мое внимание. В нем говорится о давней юношеской любви, о девушке, которая осталась на юге. Где она, что с ней сталось, поэт не знает. Может быть, она и погибла. Но любовь его продолжает жить.

Услышав эти стихи, я с естественным в таких обстоятельствах сочувствием спросил у автора о судьбе девушки. Вьет Хоай усмехнулся отнюдь не смущенно и сказал:

— Да нет же, это давно прошедшие времена ранней юности, а я уже несколько лет женат, обожаю свою жену, у нас четверо маленьких детей.

И тут выяснилось, что обращение к «возлюбленной на юге» — это мотив, общий для многих вьетнамских поэтов, нечто вроде обращения к летящим на юг журавлям, с давних пор распространенного в азербайджанской поэзии. Девушка на юге — ее, может быть, и нет, а сущность стихотворения, чувство, его продиктовавшее, — патриотическая тоска по воссоединению родины, объединению Севера и Юга.

Еще одно стихотворение того же рода. Оно написано молодым поэтом Че Лан Вьеном и, к сожалению, непереводимо с вьетнамского на русский. В дальнейшем будет ясно почему. Называется оно «Н» и «А». Это начальные буквы имени автора и имени его друга. В то же время это начальные буквы «Hydrogéne» и «Atomique», то есть водородной бомбы и атомной. На этой внешней игре строится переплетение двух смыслов: верная дружба двух

юношей, еще в начале мировой войны и Сопротивления потерявших друг друга, видимо, навсегда, — друг остался на Юге и погиб, — и рядом с этим угроза новой войны, угроза атомного и водородного оружия. У поэта есть надежда, что обе эти угрозы рассеются, что его народ и все человечество не будут ввергнуты в катастрофу. Теплится надежда и на то, что друг все-таки жив и они оба когда-нибудь обнимут друг друга.

Несмотря на такую игру — даже не в слова, а в буквы, необычную в нашей поэзии, несмотря на странное для нас иероглифическое мышление, стихотворение Че Лан Вьена талантливо и по-своему симптоматично. В нем все тот же мотив тоски о воссоединении родины, еще одна его лирическая модуляция.

Что ж, ведь и эту лирическую тоску, разделяемую миллионами граждан Вьетнама, можно назвать при желании «коммунистической угрозой». Ве́рно, можно назвать! Но если некоторые заокеанские наблюдатели слышат в ней лязг смертоносного оружия, если им мерещатся за нею теснящиеся у семнадцатой параллели дивизии «северных коммунистов», — это уже вина самих наблюдателей.

Че Лан Вьену сорок лет, но на вид этому веселому и в то же время меланхоличному парню не больше двадцати пяти. У него свое творческое прошлое: философия, буддизм, увлечение Бодлером. Это тип «правдоискателя», распространенный когда-то среди дооктябрьской интеллигенции в России. И здесь я еще раз убедился в законности интереса этих писателей к судьбе поколения, которое предшествовало нашему.

Влияние, а то и давление французской культуры, ее навыков и ассоциаций очень часто ощущается во всем, что делают и что говорят во Вьетнаме люди разных профессий старше тридцати лет, в том числе и писатели. Когда-то в юности они прошли французскую школу, некоторые жили во Франции. Рассказывают как анекдот, что в прежние времена, затвердив из французского учебника фразу: «Наши предки — галлы», вьетнамские дети относили ее к самим себе. Рассказывают об этом и со смехом, и с горечью. Как-то, не помню в какой связи, я объяснял группе поэтов, что такое ашуг: дескать, ашуг — это и поэт, и импровизатор, и в то же время певец — исполнитель своих импровизаций, — и услышал:

— Ага, это как труверы в Провансе.

Одному из них близок Бодлер — философией отчаяния, другому — Ламартин — сентиментальной созерцательностью. Имен Бабье или Рембо я не слыхал здесь, но угадываю, что поэзия революционного действия не слишком импортировалась в колонию самими французами, а сверх того она казалась во Вьетнаме далекой и чужой просто потому, что это **революция чужая,** где-то на другом конце континента, под другим небом и другими тучами. Связать такую революцию со своими надеждами было им невдомек.

Но для современной вьетнамской поэзии симптоматичны также, если и не в большей степени, поиски корней в родной почве, поиски предков, народных традиций, первоисточников. В этом отношении ни литературоведам, ни самим поэтам не приходится углубляться в далекую старину, отряхать пыль с каких бы то ни было хартий. Их классика сравнительно молода. Это восемнадцатый век — время, важное для формирования нации и языка. Время разложения феодального строя, когда отдельные феодальные кланы были ослаблены свирепой борьбой друг с другом, когда страна была покрыта очагами крестьянских волнений, перераставших в восстания.

Именно в эти смутные времена междоусобных войн и народных восстаний возникла национальная поэзия Вьетнама, по сей день животворящая народную память.

Наиболее чтимым и значительным ее представителем является поэт очень большой силы Нгуен Зу (1765—1825) — автор двух больших поэм, характерных для своей эпохи молниями гуманистических предчувствий, которыми пронизано все его творчество, и явным сочувствием обездоленным, угнетенным, гонимым и отверженным мира сего. Все эти черты роднят поэзию Нгуен Зу с нашими современниками.

Первая из его поэм — «Ван Чьеу Хон» — обращение и призыв к душам умерших, которые, согласно буддийской религии, ждут следующего перевоплощения. Поэт рисует широкую картину страданий и страстей, своего рода «хождения по мукам» неприкаянных душ, Дантов ад. Так же как у Данте, в картине посмертных мук легко угадать проекцию всего того, что творится на земле, в обществе того времени. Вот солдат, павший на поле битвы за чужое, неведомое ему дело; носильщик-кули, спина ко-

торого исполосована бамбуковыми палками; проститутка, дожившая до страшной и нищей старости, потерявшая былую красоту, никому не нужная; мертворожденные дети. Все эти горемыки блуждают в долинах мрака, нет у них крыши над головой, нет огня, чтобы согреться. Они исчезают при первом пении петуха и снова появляются с наступлением ночи. Поэт слышит их стенания под землей и призывает их молить божество о перевоплощении. В этом призыве больше отчаяния, чем просветленной веры религиозного человека.

Вторая поэма Нгуен Зу, «Ким Ван Кьеу», большой стихотворный роман, — дело жизни поэта. На этот раз речь идет о земле, о земных делах. Поэма посвящена девичьей и женской судьбе. Ее сюжет восходит к так называемым «романам приключений», знакомым всем народным эпосам Запада и Востока, которые возникали вместе с возникновением национального языка и распространением письменности.

Ван Кьеу — юное, милое существо, не знающая жизни девушка, воспитанная в довольстве и неге. Ранней весной, на заре юности, встречает она юношу по имени Ким и влюбляется в него с первого взгляда. Кажется, все сулит им безоблачное счастье. Но девушка в тревоге. В тот же вечер она случайно набрела на могилу проститутки, а ночью во сне ей явилась покойница и предсказала судьбу, подобную страшной своей. Это предсказание сбылось.

По ложному обвинению отец Ван Кьеу брошен в темницу. Чтобы вызволить его из беды, требуется большой выкуп. В семье денег нет. Дочь решает продать себя. Она в доме терпимости. В энергичных и сильных стихах описано страшное место, где гибнут юные девушки. В девушку влюбляется некий купец и уводит в свой дом. Вмешивается ревнивая старая жена купца. Снова Ван Кьеу бездомна. Снова она на прежней своей отчаянной дороге.

На этот раз ей встречается таинственный незнакомец, личность легендарная, воплощение всех положительных качеств героя. Зовут его Ту Хай. Он предводитель народного восстания, кончающегося победой над местным владыкой. Наконец Ван Кьеу счастлива, она боготворит своего избавителя. Но счастье всегда недолговечно. Ту

Хай гибнет в коварной засаде. Ван Кьеу бросается с моста в реку.

Ее спасает женщина-бонза. После пятнадцати лет разлуки героиня встречает наконец своего первого возлюбленного Кима, который тщетно искал ее по всей стране. Она отказывается стать его женой, считая себя навсегда опозоренной прежней жизнью. Женой Кима становится ее младшая сестра.

Так кончается эта повесть о женской доле.

Вьетнамский литературовед конца прошлого века резюмировал нравственный урок поэмы в таких выражениях: «Ничто не мешало ей (Ван Кьеу) в своем падении быть влекомой облаками и водой. Вот почему она перенимала докучливое обыкновение листьев, трепещущих от любого дуновения ветерка, и веток, дающих пристанище каждой птице. Но ведь цветок, распустившийся под победоносной силой весны вне садовой ограды, не позволил мотыльку похитить свое благоуханное сердце».

Конечно, для современных читателей Вьетнама содержание и смысл замечательной поэмы раскрываются куда проще, нежели в цветистой прозе старого литературоведа. Проще и точнее.

Поэма эта необыкновенно популярна во Вьетнаме. Сотни строк из нее читают наизусть люди, не знающие грамоты. Отдельные изречения стали пословицами и поговорками.

Вот еще одно произведение вьетнамской классики, популярное и по сей день, — поэма «Жалобы солдатки». Автор ее женщина, поэтесса Доан Тхи Дьем, выступавшая под псевдонимом Хон Га, что значит «Розовые лепестки». О ее жизненной судьбе достоверных сведений не существует. По преданию, она была уличной продавщицей чая в одном из портовых городов Вьетнама. Однажды по небрежности красивая женщина подняла подол своего платья несколько рискованно. Встретивший ее на улице знатный китаец позволил себе двусмысленную остроту:

— В этой южной стране всего клочок земли, но сколько же мужчин его возделывают!

Смелая женщина не замедлила отпарировать непристойность:

— Да ведь и вы, знатный чужестранец с севера, разве вы не произошли из такого же клочка земли?

Этим приходится ограничиться в рассказе об авторе «Жалобы солдатки». Поэма рисует женскую судьбу достоверно и поэтично. Несмотря на сравнительно малый объем произведения, несмотря на монологическую форму повествования, на непрерывность монолога, в поэме ощущается и долгий срок разлуки с любимым человеком, и тяжелые перемены в медленно текущем времени, и воздух окружения, и социальная среда, — и, наконец, где-то далеко за кадрами повествования страшное бедствие войны. Приходит на память наш Плач Ярославны. Лиризм поэмы включает в себя всю музыку окружающего мира, и звуки военных тамтамов, и крики птиц, и шум ветра, включает и развернутые движущиеся пейзажи, горные пейзажи войны, дебри джунглей с их тиграми и змеями, лунный сад у дома героини, гнезда аистов на крыше хижины у реки, шаткий бамбуковый мосток через нее. Включает он и образы народной сказки, добрых фей, помогающих возлюбленным в разлуке. Это произведение многоплановое и многоголосое, полное внутреннего движения. Эта сложность создана средствами не прямыми, — тонкими, средствами настоящего, зрелого, уверенного в своих силах искусства.

Следует ли подчеркивать актуальность и своевременность этой старинной поэмы? Народы Юго-Восточной Азии на протяжении веков были исключительно миролюбивы. Войны были им навязаны извне, силами чужеземных захватчиков, а впоследствии европейскими колонизаторами, португальцами и французами. Как известно, грозная опасность новых бедствий войны и по сей день угрожает Вьетнаму и Лаосу со стороны правящих кругов США. Об этом очень стоит вспомнить, услышав жалобы безвестной вьетнамской женщины, донесшиеся к нам из такой дали!

Театр полон, ни одного свободного места. Многие явились всей семьей, с ребятишками, которые к середине представления блаженно спят. С двух сторон партера скамьи поставлены наискосок, здесь гуще всего, это дешевые места. В зрительном зале пол земляной. В антрактах на потолке вертятся два тропических вентилятора, как

всюду, малые подобия пропеллера вертолета. На сцене взамен софитов тоже маленькие вентиляторы.

На сцене — старая популярная сказка.

О том, как бедный школяр просил подаяния у ворот богача. Как в него влюбилась дочь богача. Как свирепый отец прогнал обоих. Молодая женщина жила в убогой хижине любимого и помогала его слепой матери. Школяр по окончании учения с блеском выдержал все испытания, вышел первым в соревновании с другими претендентами и был удостоен по воле владыки высших степеней почета. Владыка решил выдать за него дочь свою. Верный юноша ответил резким отказом, ибо любил до гроба свою жену, он изгнан за это в Китай.

Молодая жена его отвергла нового жениха, предложенного ей отцом, и ждала изгнанника. В джунглях ей встретился тигр, отнюдь не свирепый, но самый услужливый и нежный из всех тигров на земле, и вызвался быть почтальоном между разлученными. Благодаря тигру узнала она, что еще три года ей придется ждать изгнанника, и вымолила у свирепого отца разрешение на три года отложить брак с немилым.

Вот и последнее действие. Пирушка в доме богатого отца. Новый жених и его собутыльники празднуют минование срока: три года прошли, пора играть свадьбу! Внезапно является возвратившийся из Китая герой. Чтобы не сразу быть узнанным, он в нищенских лохмотьях и поет песни на потеху гулякам.

Тут его узнают. Общее смятение. Благополучный конец. Занавес.

Бесхитростная пьеса сделана хорошо, с пониманием законов сцены. Она лаконична, действие развивается в нужном темпе и логично. Судя по реакциям зрителей, в тексте много смешного.

На вопрос, обращенный к соседям в театре, что именно больше всего нравится в представлении, все в один голос называют двух положительных героев, школяра и его возлюбленную. И это объяснимо, если вспомнить, что положительным героям вообще испокон веков полагается сочувствовать. Между тем как раз в отношении игры оба они самое слабое место спектакля. Трудно уловить хотя бы одну живую интонацию или деталь. Все сковано традиционной условностью — пение, речь, жест. И это полная противоположность второстепенным персонажам, особен-

но комическим и отрицательным, которые искренни и заразительны, веселят зрительный зал и сами веселятся напропалую. Особенно хорош отец: откровенная глупость, выпученные глаза, внезапная раздражительность и при этом трусость — все живьем выхвачено из жизни и по-народному балаганно и ярко. То же относится к претенденту на руку героини. У него неподдельный юмор, хорошее владение телом, близость к клоунаде.

Постановки в нашем смысле нет. Мизансцены невыразительны и неудобны для актеров. Декорации писаны маслом на холсте, сильно обветшали и пожухли. Мужские костюмы, когда это требуется, больше чем роскошны. Вся бутафория, все, что может блестеть и сверкать, брошено на яркие шелковые халаты мужчин, богачей и мандаринов, особенно на их высоченные головные уборы, напоминающие кокошники наших оперных боярынь. Зато женщины никак не наряжены. Они такие же точно, как тысячи женщин в Ханое и в других городах, даже скромнее и будничнее.

Но центр представления — встреча с тигром-благодетелем! Зрителям она нравится безмерно. Услышав рычание тигра за кулисами, зал оживляется, родители будят малышей. Тигр является на сцену, — большой вежливый зверь, широко шагающий на мягких бархатных лапах. Мановением правой лапы он дает знать, что намерения у него мирные. В дальнейшем он объясняется жестами, кивает утвердительно головой или качает ею в знак отрицания. Героиня тут же переводит все эти знаки тигриного внимания и благосклонности в коротких репликах. Тигра изображает человек изрядного роста! В общем он достаточно правдоподобен для наивного представления. Шкура рыжая, полосатая, хоть и не настоящая, но раскрашена ярко. Голова сделана совсем хорошо, особенно широкий, смешной нос. И когда тигр в ожидании письма, которое надлежит отнести к герою в Китай, садится поудобнее и подпирает лапой тяжелую крутолобую голову и как бы в задумчивости смотрит на зрительный зал мутно-зелеными печальными глазами, — тут уж восторгу зрителей нет предела!

Я видел еще два представления сказок — одно в Ханое, другое в Тайнгуэне. Но попал не вовремя — в сезон, когда основные, постоянные театральные труппы были в отпуске. Общее впечатление сложилось такое, что

здесь непочатый край живучей народной традиции, но она запущена. Нет свежих и сильных рук, чтобы подхватить традицию и вырастить на этой почве искусство, чтобы самодеятельность стала мастерством и засверкала заложенными в ней талантливыми и самобытными возможностями.

Это произошло в другом вьетнамском искусстве.

Еще в Ханое мне посчастливилось увидеть картины, приготовленные для отправки в Москву, на выставку, которая открылась в выставочном помещении Манежа. На квадратном дворе Художественной школы в Ханое, под отвесным тропическим солнцем и в тени широких листьев банана, стояли деревянные ящики, а через считанное число часов предстояла погрузка в них драгоценных холстов на подрамниках, скульптуры и лакированных досок.

Эти последние более всего останавливали на себе внимание из всего богатства, показанного вьетнамскими художниками, — живопись на лаке. Останавливает она внимание и в Москве. Это действительно замечательное искусство, национальное сокровище. У него древняя традиция, издавна распространенная в художественной и кустарной промышленности Вьетнама — вплоть до изящных лакированных шкатулок. На них можно любоваться излюбленными вьетнамскими пейзажами — хижинами среди зарослей кудрявого бамбука, буйволами, морским заливом Ха Лонг на северо-востоке страны, с остроконечными скалами, причудливо поднимающимися из воды, парусами джонок. Но это — ремесло, копии с копий. Картины, выставленные в Москве, разительно отличаются от такого ширпотреба.

Это очень древнее искусство. Истоки его относятся еще к XI веку. Его технические тайны и навыки когда-то передавались от отца к сыну. Религиозная и декоративная живопись средневековья основывалась на устойчивых и неподвижных канонах, как в отношении сюжета и его трактовки, так и в отношении техники. Древние живописцы на лаке знали только две краски — красную и желтую — и один только фон черного лака; готовая картина покрывалась еще раз слоем коричневого лака.

Мысль революционизировать и усовершенствовать старинное искусство возникла сравнительно недавно среди

группы художников-энтузиастов. Первые попытки такого рода были сделаны в 1925 году. Впервые художники применили технику лака к пейзажной живописи. Цвета еще оставались теми же, завещанными традицией: красный, желтый, черный, коричневый. Таким образом, природа, изображенная на лаке, оставалась вполне условной природой. Единственным новшеством была полировка пемзой: условная природа засверкала неожиданной, фосфоресцирующей свежестью.

Следом за полировкой один из художников впервые использовал инкрустацию яичной скорлупой, иначе говоря, ввел белый цвет в цветовую гамму. Другой художник в 1932 году употребил золотой порошок для передачи эффектов света и рефлексов солнечных лучей в листве. Поиски и находки отдельных мастеров становились общим достоянием и достижением всей художественной культуры.

Колонизаторы-французы обратили внимание на интересное явление. Они начали скупать по дешевке драгоценные доски мастеров. И все же при французах искусство это не имело и не могло иметь какого бы то ни было отклика в народе. Редко кто из живописцев решался брать сюжеты и темы в повседневной, окружающей его жизни. Большинство довольствовалось ходкими ориентальными идиллиями, так же относившимися к жизни родного народа, как пастушки Ватто — к живому крестьянству в трех-четырех километрах от Версаля. Но таким был спрос европейских заказчиков. Это было искусство жеманное, оторванное от жизни.

После освобождения Вьетнама от колониального ига перед художниками, так же как перед всеми деятелями национальной культуры, встал коренной вопрос: для кого и ради кого они работают?

По отношению к живописи на лаке вопрос осложнялся. Картины эти никогда не были дешевы и общедоступны. Такое искусство требует исключительных затрат: времени, творческих сил, дополнительной тренировки и т. д. Раздавались голоса, отрицавшие возможность дальнейшего развития этого искусства. Утверждали, что лаковая живопись по самой природе своей антидемократична. Полемика вокруг этих острых проблем не однажды возникала и затухала и после народной победы. Между тем поиски энтузиастов тоже не ослабевали, Усовершенство-

валась техника в передаче жизненной правды, живого многоцветного колорита, рельефа и светотени. Как это часто случается, в теоретической дискуссии победила работа. Она и опровергла тезис об антидемократизме лаковой живописи.

В этих картинах древняя традиция сочеталась с очень смелыми и самостоятельными решениями света, колорита, композиции и всех остальных компонентов картины, всех остальных средств художественного выражения. Традиция старинного мастерства только способствовала тому, чтобы ярче сказалась индивидуальность автора. Это особенно бросается в глаза, когда видишь несколько картин одного и того же художника.

В каждом искусстве могут и должны быть и действительно бывают поиски и находки. В живописи на лаке существуют только находки, только точно найденное и прочно закрепленное: картина решительно делается «на вечность». В ином случае лакированная доска — материал уже сам по себе ценный, представляющий результат длительной и тщательной подготовки, — может оказаться испорченной. Живописец на лаке, как сапер, не имеет права на ошибку.

Но зато какие чудеса, какая уверенность, какой точный глаз вырабатывается у художника.

Все это картины на современные, живые, актуальные темы. Война, мирный труд простых людей, хижины в джунглях, праздничные площади, полные веселящегося городского люда, дети и много, много еще — все это сегодняшний Вьетнам в разительных переменах.

Вот будни на войне. Это джунгли. Все бойцы Народной армии заняты привычным, будничным, еще не боевым делом: куют оружие, варят руду, раскаляют куски новорожденного металла. С легкой смелостью написан огонь, — густо-оранжевый, летучий, пляшущий, осветивший снизу сосредоточенные лица юных бойцов. Или семья в хижине, раскрытой настежь в ночной беззвездный мрак. Туда уходит только что побывавший здесь народный патруль, а дети и старики готовят красные петарды для праздничного салюта. Тоже будни войны, ставшей бытом всего народа. Ночная встреча бойцов Народной армии с крестьянскими детьми в джунглях. С бойцами две лошаденки. Колорит, как и везде, скуп, лапидарен: серебро на черни. При этом почти графически кропотливо и тща-

тельно выписана легкая, мелкая зелень. От нее рябит в глазах — кажется, что ее колышет ветер.

Все эти три картины принадлежат одному художнику. Ле Куок Локу. Ему сорок лет. В Ханое я видел еще одну его картину — самую замечательную по законченности и лаконизму. На фоне темно-малахитовых, тяжелых и медленных морских волн — золотые, как будто вышитые золотом, парусные джонки, идущие наперерез волнам. Эта живопись праздничная в своей суровости, в ней мощная правда жизни, несмотря на почти условную манеру. Досадно, что она не попала на выставку.

Военная тема представлена на выставке свежо и выразительно. Об одной из лучших таких картин я писал уже. Но вот еще одна картина. «Ночной поход» Нгуен Хиэма. Ночная переправа Народной армии по шаткому висячему мостику через узкую речку в джунглях. Та же уверенность в передаче общего ритма движения. Несмотря на волшебство лунного синего блеска, заливающего всю доску, — а может быть, именно благодаря этому волшебству! — полная достоверность изображенного. Это настоящий реализм.

Еще богаче и разнообразнее выставка вьетнамцев в разработке темы мирного труда и мирных праздников сегодняшнего Вьетнама. Вот картина молодого художника Нгуен Ти Гиэма «Ночной праздник в Ханое»: кипящее темное золото салюта на ночном исчерна-синем небе и множество фантастически освещенных фигур — мужских, женских, детских, — схваченных смело, в неповторимых позах незаконченного движения.

Тому же художнику принадлежит удивительная картина «Новорожденный буйволенок». Буйвол — добрый гений, слуга и друг вьетнамского крестьянина, с давних пор облюбованный во всех народных искусствах Вьетнама, — на этот раз изображен с особой теплотой и проникновенностью, заставляющей вспомнить гениального грузина Нико Пиросманишвили с его осликами и верблюдами. Буйволенок блаженно и доверчиво уперся расползающимися в разные стороны слабыми копытцами в землю. Рога, которые через несколько лет лягут ему на спину мощной дугой, еле обозначались над выпуклым кротким лбом. Рядом с животным — старуха, благословляющая его приход в свое хозяйство, и мальчик, за спиной которого еще один малыш, уже совсем крохотный,

А в стороне, за банановым стволом, — девочка. То ли она боится, то ли просто о ней забыли, и она не успела принять участие в семейном торжестве. Картину эту можно рассказывать как новеллу из жизни вьетнамского крестьянина, впервые ставшего хозяином своей земли. Про нее никак не скажешь, что ее композиция найдена где-то в стороне, придумана, инсценирована. Нет, это сама жизнь в ее случайном, беглом повороте. Жизнь, схваченная на редкость просто и бесхитростно, но тем более выразительно.

Третья картина того же художника Нгуэн Ти Гиэма — «Старинный танец» — уже совсем в другой, условной манере, но столь же уверенной — несколько изогнувшихся в одном ритме женских фигур.

Полное торжество условной манеры, отнюдь не бесспорной, хотя по-своему смелой почти до орнаментальности, в картине Нгуэн Хонга «Дружба и мир». Это четыре женские фигуры, символизирующие Вьетнам, Китай, Индонезию, Европу. Они сплетены между собою в причудливых позах, продиктованных и ритмом и композицией. Надо тщательно вглядеться в картину, чтобы обнаружить все эти четыре фигуры. Между женщинами порхают голуби. Несмотря на отчетливость авторского почерка и мастерства и на полную законченность композиции, манера, в которой сделана эта вещь, не свободна и от «манерности», напоминающей давние грехи европейского модернизма.

Впрочем, в оценке источников очень легко и ошибиться. Поиски вьетнамских художников уходят глубоко в родную почву, общую для Китая и для Индии, родную для всего буддийского искусства. Так что мое сближение с европейским модернизмом может быть неуместно.

Для характеристики разности манер и направлений еще несколько примеров. Вот почти гравюра на лаке «Село Винь Мок», огромная условная перспектива, огромный черный фон, и на нем множество тщательно нарисованных человеческих фигур, занятых разнообразным трудом, взрослые, мужчины, женщины, больше всего детей-школьников (Гуй Ан Туан). Две женщины, обжигающие глиняные горшки, — для передачи белого цвета глины — скорлупа куриных и утиных яиц: по своей хрупкой и известковой фактуре скорлупа эта дает поразительный эффект в передаче фактуры глины (Нгуэн Ким Донг).

Или ткачихи — женские фигуры сделаны живописно, объемно и ярко, а весь фон, вся обстановка вокруг эскизно намечена углем на серебре (Нгуэн Дык Нунг).

Все это свидетельствует о точных и смелых поисках, о разнообразии манер, а больше всего об очень хорошей школе за плечами у художников. Они отлично знают натуру, хорошо умеют ее рисовать и лепить в окружающей атмосфере. Они ставят перед собою задачи не простые и решают их с завидным мастерством. Конечно, главную роль тут играет основное условие живописи на лаке, с которого я начал: на лаке все должно быть найдено и зафиксировано раз навсегда. Это расчет на прочность, на возможно более длительный срок. Условие, самое важное для формирования мастерства художника. Прочная чеканка, прочная резьба и литье создают произведения, которые надолго переживут авторов.

Из всего разнообразия жанров вьетнамского искусства я выбрал только живопись на лаке. Она кажется мне наиболее выразительной и своеобразной. И в этом качестве картины на лаке представляют из себя широкие окна в жизнь далекого от нас географически и такого близкого духовно народа.

В сорока километрах от Ханоя, на крутой вершине холма за деревней, — очень старая, разоренная пагода. В ней собраны сокровища, на этот раз действительно не имеющие цены. Это деревянные раскрашенные статуи святых, самого Будды и монахов — стражей храма. Они сделаны реалистически, многие с явным портретным сходством, которое легко угадать — по характерным жестам, по морщинам. Вот смеющийся старикан с голым животом весело щелкает пальчиками около собственного уха. Худой, изможденный Будда с проступающими ключицами и лопатками, голый, в набедренной повязке. Сколько таких же точно стариков видел я по дорогам страны! Монахи, угрожающие кому-то кривыми мечами, — лица их искажены в гневной гримасе, ноздри раздуты, надменно поджата нижняя губа, усы топорщатся, как у тигров.

С этих статуй изготовляются белые гипсовые слепки, предназначенные для московского Музея восточных культур. К сожалению, слепки так и останутся белыми. Рас-

красить их невозможно. Я видел эти слепки. Они много теряют в своей выразительности.

Здесь начинается личность художника, его собственная наблюдательность, зоркость, проницательность. Кончается классицизм и его национальный и религиозный канон, кончается традиция, и начинается искусство в точном и подлинном значении слова. Личный поиск правды, всегда революционной.

Является ли сегодня буддизм действенной силой в народной жизни во Вьетнаме? По видимости, этого нет и не может быть. Но когда однажды я спросил у служителя одной из пагод в Ханое, посещают ли пагоду старики и старухи, он ответил со сдержанной язвительностью:

— Почему старики? Главным образом, молодежь.

Ответ неожиданный, но действительно около пагоды теснились какие-то изможденные юноши. В глаза бросалась болезненность их обликов. Нигде в другом месте я не видел таких тощих фигур, таких воспаленных глаз. Низко надвинутые на глаза помятые пробковые шлемы, тела, распростертые в прострации, вялые, повисшие плетьми руки, не привыкшие, кажется, ни к какому труду, — все это удивительно контрастировало с окружающей обстановкой.

Конечно, это были юноши, но юноши совсем особого рода: не то безнадежно больные, не то безнадежно убежденные, что «так и надо»...

Точно так же, как усталые женщины с тяжелыми корзинами риса на коромысле, они были призраком навсегда уходящего Вьетнама, — призраком далеких эпох Юго-Восточной Азии.

От буддизма остались только памятники вековой культуры, но и они говорят о многом.

О чем?

Прежде всего о мирном характере азиатских народов, принявших буддизм и его мораль.

Христианство оказалось самым мощным и гибким инструментом в руках европейских государств. Оно отлично помогало им выставить свои оскаленные форпосты на всех континентах планеты. Костры испанцев в Перу и протестантские миссии в Китае, в Африке говорят об этом красноречиво. Впрочем, примеры настолько многочисленны и многообразны, что здесь и не требуется особых доказательств. «Не мир, но меч» — это и есть

история христианства, основная и самая драматическая часть средней и новой истории Запада.

По сравнению с христианством у ислама был значительно меньший круг распространения, а между тем сам ислам как инструмент порабощения оказался не слабее исторического христианства, благо он очутился в руках у таких горячих и воинственных людей, как арабы, как турки-османы.

Совершенно другая, прямо противоположная картина с буддизмом. Перед статуями Будды стояли, падали ниц, повторяли про себя слова молитв, но прежде всего перед ними **молчали!** Молчали целыми столетиями. А они, эти бронзовые или деревянные юноши с двусмысленно застывшей улыбкой, с высоким чистым лбом и широко раскрытыми глазами, медленно и верно делали свое, уводили людей от действия — в одиночество, в немоту.

И буддизм оказался самой распространенной религией в мире. В чем же заключалась его притягательная сила?

Первым человеком в Европе, кто пытался ответить на это, был Шопенгауэр. Но его «нирвана» — это явный продукт конца века, декадентская выдумка, смутившая многие европейские умы. Она не соответствует исторической правде. Не от жизни уводит буддизм, не в смерти его сила. Бессмысленно думать, что смерть может привлечь миллионы и миллионы живых людей.

Легенда о Будде — это легенда о царевиче, отрекшемся от власти. Буддизм противоположен не жизни, а принуждению человека человеком. В этом его жизненная сила для простых людей и разгадка его власти над целыми народами.

Я говорю об историческом значении буддизма коротко и поверхностно. Отлично понимаю, что мысли, высказанные в такой форме, не могут иметь большой цены. Оправдание мое в том, что не в обобщениях моя главная задача: она в живом наблюдении и непосредственном отклике.

Итак — удивительно одаренный народ, сполна живущий своим трудовым подвигом, навсегда сбросивший с себя ярмо колониального рабства. Народ, поверивший до конца в светлую правду социализма и строящий сегодня новый общественный порядок на благословенной земле, еще так недавно, всего четыре года назад, бывшей аре-

ной кровавых битв за свободу. Народ, отлично знающий цену своей победе, готовый грудью отстаивать не только ее, но и основной результат победы — мир!

Это — с одной стороны.

С другой — темные силы международной империалистической буржуазии, издалека нацеленные в сердце этого народа. Силы, ждущие дня и часа, чтобы заново ввергнуть этот район земного шара в огонь братоубийственной гражданской войны. Силы, не брезгующие ничем для своих страшных целей. Здесь были показаны их оснастка, их метод. Они одинаковы как в преступлении в лагере Фу Лой, так и в дальнейших, более широких замыслах заокеанских заправил.

Сослепу, не разобрав сигнальных огней истории, не услышав потрясающего гула ее маховых колес, империалистическая буржуазия вооружает Южный Вьетнам, провоцирует в Лаосе, сеет рознь и человеконенавистничество среди мирных народов Индокитая, тысячелетиями живших в добром мире друг с другом и жаждущих одного только мира.

Это сегодняшний день истории Юго-Восточной Азии, ее текущий бюллетень, заголовки утренних телеграмм, которыми пестрят полосы мировой прессы. Это реальная данность, ясно видимая любому честному наблюдателю.

Но империалистическая буржуазия не любит уроков истории. Она предпочитает истолковать их по-своему, своекорыстно. А то и обойти под шумок по Великой Кривой.

Уроки истории обступают буржуазию и шкафами давно не перечитанных книг, и папками дел, покрывшихся архивной пылью, и мемуарами ближайших родственников, двоюродных и троюродных предков.

Сорок семь лет тому назад один из наиболее одаренных лидеров буржуазии ушел на покой, в благородную отставку, умудренный житейским и политическим опытом, — седовласый, почитаемый мастер парламентской игры и либеральной фразы, Чернобурый Лис буржуазии, тщательно берегущий каждую ворсинку своего драгоценного меха. Это был Ллойд Джордж. Он наблюдал «европейский хаос» начала двадцатых годов, головоломный переход к миру после трагедии первой мировой войны. Он обмолвился афоризмом, делающим честь его здравому смыслу и его англосаксонскому юмору. Он сказал: «Ни

один разумный банкир не даст своих денег под залог извержения вулкана».

А может быть, банкиры Уолл-стрита прислушаются к этому совету!

В ранний час утра 13 ноября 1958 года я прощался на аэродроме в Ханое с моими новыми друзьями. Это было трогательное прощание,— как водится, полное грусти и неясных надежд на новую встречу. Объятия были крепкими, улыбки — смущенными, слова — недосказанными.

И снова распахнулся простор ослепительной синевы, снова чувство планеты охватило своей первозданной силой жителя земли, вырванного из привычного ощущения пространства и времени.

Так кончилось мое путешествие.

В течение двух с чем-то суток я пролетел сквозь все климаты земного шара: тропический влажный зной в Ханое, сырой, ветреный день в Юхане и Ханькоу, золотая осень в Пекине, коварные коготки сибирской стужи в Иркутске, ветер, снег, гололедица в Омске и, наконец, ноябрьское ненастье, дождик в Москве.

Путешествие кончилось.

Кончился ли на этом рассказ о нем? Нет, он только начался.

В начале двадцатых годов я впервые побывал за рубежами нашей родины, на Западе. Всем инстинктом художника я ощутил прикосновение к темам и образам, которые определили мою работу на очень долгий срок. И действительно, тема кризиса и гибели капиталистической культуры почти вплоть до второй мировой войны главенствовала в моих стихах и поэмах. Я вспоминаю об этом не только как о факте моей биографии, но и как о явлении, характерном для многих советских писателей — моих сверстников.

Схожее и в то же время противоположное предчувствие охватило меня и в этом путешествии. На этот раз открылся новый мир в привлекательности первооткрытия, его зримой яркости и ощутимой глубине.

Тогда, на заре моей жизни, — был Запад. Сегодня — Восток. Тогда прощание с западным миром, клонящимся к своему закату. Сегодня — первое свидание с зарей завтрашнего дня. Так по-своему перестроила личную судьбу сама жизнь, сама история.

На этой круглой земле живут народы, большие и малые, молодые и старые, которые, прежде всего, хотят стать единым человечеством. Некоторые из них уже твердо высказали такое желание (и такую возможность!), другие близки к тому же, третьи колеблются, четвертые... Но четвертых мы не слышим, потому что вместо них крикливо выступают на коротких волнах их временные лидеры.

Эти строки являются не чем иным, как моментальным снимком с одного из дней творимой на наших глазах истории. Мой снимок сделан при ярком солнце тропиков. Резкая светотень свидетельствует о том, что я правильно наводил «на фокус».

Путь истории не близок. Труд на нашей планете не развлечение. Жизнь отдельного человека не бесконечна. Много могил и развалин окружает нас. Число их продолжает расти.

Жадно и требовательно смотрит оттуда, из Вьетнама, в наши глаза мир, полный обаяния и еще не разгаданных загадок. Он смотрит в наши глаза и ждет нашего слова. Конечно, это слово будет сказано,— не мною, так другими, моложе меня.

1958

С тех пор как это было написано и опубликовано, прошло без малого пятнадцать лет, — срок и в мирной жизни большой. По отношению же к Вьетнаму и его трудолюбивому и храброму народу, это пятнадцатилетие было годами кровавой героической борьбы. Так что кончить очерк на дате 1958 — немыслимо.

Сейчас 1973 год. Только что в Париже подписано соглашение о том, что армия США уходит из окровавленного Вьетнама. Здесь не место прогнозам и пророчествам. Во всяком случае, сегодня человечество, в первую очередь советские люди, приветствует мир в этой дружественной маленькой стране и шлет горячий привет ее мужественному народу, так доблестно отражавшему удары сверхсильной машинной мощи США, мы верим в расцвет жизни этой победившей страны, верим мужеству, трудолюбию, дарованиям ее молодого поколения. И горячо желаем ей мира и счастия.

1973

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Отражение истории в человеке, который случайно попался ей на дороге.

Герцен

Работа моя растянулась более чем на полвека. Нелегкое и непростое дело подводить итоги за такой срок. Если они и возможны, то разве только общие и приблизительные. На это я и решаюсь.

Прежде всего — откровенное признание. Поэзия для меня всегда была и по сей день остается загадкой, **волшебством.** Иных определений своего жизненного дела, кроме того, что «поэзия пресволочнейшая штуковина, — существует, и ни в зуб ногой» — я не знаю. Маяковский предусмотрительно выдвинул такую, можно сказать, рабочую гипотезу. Но она служила ему не только для самозащиты.

Задолго до Маяковского другой русский поэт, резко ему противоположный всем своим складом, Жуковский, определил поэзию столь же невразумительно: «Поэзия есть бог в святых мечтах земли». На вежливом и фигуральном языке старого романтика это звучит примерно так же, как на языке нашего современника — «пресволочнейшая штуковина».

Оба эти определения суть не что иное, как дверь, которую запирают перед носом непрошеного посетителя.

Но не существует такой двери, которую нельзя было бы взломать!

Каждый волшебник (если он не шарлатан) обязан разобраться в собственном хозяйстве, — себе на пользу, добрым людям на радость. Перед каждым, кто серьезно думает о поэзии, неизбежно возникает вопрос: что же она такое?

Естественно определять сущность поэзии, противопоставив ее тому, что ей действительно противоположно — прозе.

Дальнейшее не претендует на исчерпывающий ответ. Сказанное здесь тоже своего рода рабочая гипотеза, временно исполняющая обязанность ответа.

Разница между **прозой** и **поэзией** та же, что между арифметикой и алгеброй, между уравнением 5+2=7 и уравнением X+У=Z.

Проза конкретна в каждом отдельном случае, взятом в индивидуальной характерности и особости — социальной, психологической, любой другой. Поэзия ищет общие закономерности, связи и соотношения. Ищет, находит и устанавливает их. Проза многословна и обязана быть многословной, ибо у прозаика действительно много дела на белом свете: все показать, доказать, досказать. По своей природе прозаик — популяризатор. Тиражи прозы соответствуют ее задачам. Чем проза прозаичнее, тем выше ее тираж. Это сказано о прозе художественной.

Чем поэзия поэтичнее, тем скромнее ее тираж. Случается, что это вообще один экземпляр, написанный автором от руки: каракули семнадцатилетнего малого, а то и моложе. Но в ней может быть взрывчатка такой силы, которой не выдержит никакая проза.

У поэзии и поэта нет громоздкой аппаратуры. С первого приступа к работе поэт одержим страстью: сжать и сгустить свое слово до последнего мыслимого в языке предела. Слово поэта многозначно и многообъемно. За ним угадываются ряды сознательно опущенных, подразумеваемых и пренебреженных значений, обертона и оттенки, синонимы и омонимы. На просцениуме поэта действует ИНТЕГРАЛ: Гамлет — Медный Всадник — Двенадцать Красногвардейцев. Таким образом, слову возвращена его праисторическая родина. Слово поэта всегда **метафора.** Она запечатана в поэтическом слове-образе и до поры до времени остается неузнанной, нераскрытой, «волшебной». Но стоит кому бы то ни было подставить под этот икс или игрек то или другое значение (5, 50, 550 и т. д.) — метафора будет убита, бедный волшебник разоблачен. Он поселится на другой улице, начнет работать снова как ни в чем не бывало.

Среди общих закономерностей, обступающих поэта, существует одна — главнейшая. Она становится его тревогой, радостью, дыханьем еще задолго до работы. Поэт с нею рождается. Я говорю о ритме.

Ритм есть предпосылка поэтического мышления и поэтического познания мира — в противоположность всякому другому мышлению и познанию, — в первую очередь научному. Если научное точно, то поэтическое — **не точно.**

В этом не только отличительная черта поэзии, но и ее преимущество. Не только право поэта, но и его обязанность. Счета поэта не точны принципиально.

Его география, хронология, социология и астрономия противопоставлены счетам и вычислениям ученого:

География: — В некотором царстве, в некотором государстве...

Хронология: — В каком году, рассчитывай, в какой земле, угадывай...

Социология: — Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы...

Астрономия: — Эй вы, небо! Снимите шляпу. Я иду.

Три человеческих искусства — самые древние: Поэзия — Музыка — Танец. В противоположность остальным искусствам все три длятся во времени. Ученые утверждают первобытный синкретизм всех трех, их исторически общее происхождение: первый поэт был первым музыкантом и первым танцовщиком. Не будучи ученым, я полагаю, что, если так не было, так должно быть. Поэту, музыканту и танцовщику самими условиями их искусства дана одинаковая власть над временем.

Благодаря ритму она абсолютна. Поэт, музыкант и танцовщик ведут время на поводу, как укрощенную стихию. Орфей игрой на кифаре двигал скалы. Та же вера в мощную власть ритма свойственна всем народам в стадии ранней культуры. Таким же был и Садко. Его гусли стоили эллинской кифары.

Ритм есть повседневное достояние человека. Он помогает в любой работе. А с того дня, как человек научился считать, он знает, что его сердце работает в ямбе, на две четверти. То же самое наглядно демонстрирует кардиограмма здорового сердца. Человек знает, что морские волны бьют о скалы троекратными ударами амфибрахия. Поэт преображает сердце, волны и само круженье небесных светил — в слово: посредством ритма.

Власть ритма над человеком и человека над ритмом — взаимосвязаны. Признаем ли мы такую связь, пренебрежем ли ею, ищем ли убежища в любой свободе (например, в свободе свободного стиха) — это решительно не имеет значения. Свобода в искусстве есть величина мнимая.

На этом стоит остановиться. Свобода понятие отрицательное. Всегда уместно спросить, — свобода от чего?

Если ответ невразумителен, дальнейший разбор бесполезен, и он прекращается сам собою.

Когда-то Лев Толстой обмолвился весьма поучительным образом (цитирую по памяти): «Не понимаю, почему некоторые предпочитают ходьбу с приседанием на каждом третьем шагу!»

С великолепно разыгранным, хотя и недоуменным юмором Толстой истолковал феномен поэтического ритма. Однако приседание на каждом третьем шагу есть не что иное, как движение в темпе вальса или мазурки. А мы знаем, — да и Лев Толстой и на старости лет не забыл! — как **принуждение** упоительно для танцующих.

Возвращаюсь к различию прозы и поэзии. Если у прозаика возникает та или другая связь с ритмом, поэзия немедленно вторгается в прозу — властно перестраивает решетку прозаических молекул на свой волшебный лад. Примеров того великое множество. Самый яркий для русских — Гоголь. Но есть и пример Андрея Белого. Он еще подлежит особому истолкованию.

То же самое происходит и в том — далеко не редком в наше время — случае, когда поэт опровергает или отвергает власть ритма над собою. Даже и в этом случае поэт знает, что ритм — тут же, рядом. А что он значит для поэта — друг ему или враг — не важно.

Сказанное не исключает возможности и наличия всякого рода гибридных форм. Проза и поэзия отлично могут сосуществовать. Но ведь давно известно: сначала размежеваться, а потом искать формы сносного сосуществования.

Проза и поэзия противопоставлены недаром:

Кастальский ключ игрою вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.

Кастальский ключ прежде всего первозданно чист. В него можно подмешать что угодно, от браги-медовухи до молодых кофейных зерен, от кислых щей до сильнейшего яда. Дело от того не меняется.

Уже было сказано о мнимости свободы в искусстве. Наличие той или другой **несвободы** присутствует в любом из искусств. Живописец обязан создать трехмерное пространство на плоском, двухмерном холсте. Ваятель обязан воспроизвести движение в неподвижном камне. Пианист (равно как и тот, кто сочиняет музыку для фортепиано)

обязан ограниченными средствами темперированного клавира воспроизвести симфоническую бурю. Танцор обязан сказать о своей любви ногами. Сходных примеров множество.

Основной признак несвободы в поэзии все тот же — РИТМ! Он свидетельствует о том, что **время длится.** Продолжает длиться. А вместе с ритмом длится само наше сознание: самосознанье.

Поэт на то и поэт, чтобы помнить об этом. Чтобы осуществить свое назначение, у него много путей — каждодневных и праздничных, дающихся легко и требующих чрезвычайных усилий. Среди них первобытный и простейший путь показан Пушкиным:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубравы...

Так происходит настройка внутреннего инструмента поэта. Так включается он в мировой ритм, — каждый раз заново и каждый раз как в первый день творенья. Так рождается рапсод, трубадур, ашуг. Это происходит гораздо чаще, нежели мы представляем себе. Если, по несчастью, мы забыли, что **на заре туманной юности** с нами произошло нечто подобное, тем хуже для нас!

Но что же означает бегство дикого и сурового человека? Неужели это бегство отшельника от мирских соблазнов, или, того хуже, бегство от общества себе подобных, сограждан, современников, — отказ от социального назначения поэзии?

Никогда!

Не следует понимать Пушкина ограничительно. Он не предлагает рецепт: столовая ложка пустынных волн, и порошок широкошумных дубров в растворе. То и другое существует внутри данного возраста Пушкина. Для той же цели служила ему и встреча с любимой на светском балу, и застольная беседа с друзьями о будущем России. Маяковскому для той же цели однажды пригодился Бруклинский мост — а каждодневно было необходимо общение с аудиториями в тысячи человек.

Незачем предвидеть все варианты таких замен.

Выше я определил феномен пушкинской строфы, как включение в мировой ритм. В этом все дело. Так возни-

кает у поэта желание и право делиться чем бы то ни было с людьми. Делиться с согражданами, современниками, потомками, ближними и дальними. Приходит день и час, когда это желание дает знать о себе непобедимо! Поэт входит как равный в рабочий строй человечества. Он становится, — последовательно-исподволь или сразу и внезапно, — защитником культуры, учителем родного языка, пропагандистом, трубачом народного гнева и народного торжества. Есть и другие звания, значения, предназначения у поэта.

Однако на всю жизнь остается в силе его первоначальное предназначение и звание — установитель гармонии, носитель ритма. Вот зародыш, из которого вырастает и Орфей, и все, кто следует за ним, — вплоть до юноши или подростка, сочинившего в эту минуту первую свою строфу.

Когда Маяковский, по своему собственному признанию, «мычал» в предчувствии строки «Вы ушли, как говорится, в мир иной», и он тоже, — хотя он был при этом сложившимся поэтом, — настраивал свой инструмент на мировой ритм.

Но разве наши печатные книги и книжицы сколько-нибудь напоминают кифару баснословного Орфея? Разве наши пиджачно-невзрачные, столично-публичные выступления способны двигать не то что скалы, но хотя бы трибуны наших аудиторий? Зачем же в семидесятых годах двадцатого века вспоминать о такой недостоверной, недоступной для нас, а то и не столь желанной старине?

Вот зачем.

Каким бы легендарным ни было прошлое, каким бы несбыточным оно ни казалось, но, вглядываясь в него, мы яснее представляем себе будущее. Но что значит **несбыточность** для современников стольких сбывшихся чудес! К будущему можно и должно предъявлять самые смелые и невыполнимые требования. Жизнь готова на любой перерасход, когда речь заходит о мечте.

Начав с итогов моей работы, я невольно и непроизвольно перешел на другие, противоположные рельсы, которые увели это изложение по кривой (а то и по прямой!) — в будущее... Так оно и должно быть. Память и воображение работают недаром. Вот я и передаю свою работу по назначению — как эстафету, другим, которые придут после меня.

Да откуда и быть итогам на отрезке общей дороги, случайно пройденной именно этим, а не другим путником. Или, говоря словами Герцена, стоящими здесь в эпиграфе, весь мой итог есть отражение истории в человеке, случайно оказавшемся у нее на дороге.

Случайность содержится в биографическом, субъективном, — во всем том, что называется «лица необщим выражением» и что обязательно отличает каждого художника, если он искренен. Но не мне судить о таких вещах.

Однажды Поль Элюар определил поэта таким образом: «Поэтом бывает гораздо больше тот, кто вдохновляет, нежели тот, кто вдохновлен сам». Это определение емкое и богатое значениями. Элюар противопоставляет поэтическому **состоянию** («вдохновлен») — поэтическое **действие** («вдохновляет»). Он отстаивает поэзию, адресованную людям, — все равно, кто они, эти другие, собратья по перу или читатели-слушатели. Речь идет о существе дела. Кто мешает поэту двигать сердцами? Если не умеет, значит, не поэт. Если не хочет, тем больше не поэт. Значит, он потребляет некоторое количество своих или чужих волнений и выражает их в общедоступной форме посредством ритма. Занятие легкое, но праздное. Значит, этот потребитель **еще** не поэт или **уже** не поэт. Второе случается чаще.

Правильность положения, высказанного французским поэтом, особенно наглядна в гражданской поэзии, которая по самой своей природе действенна и, значит — обращена, адресована:

О чем шумите вы, народные витии?..
А вы, надменные потомки...
Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы...
Товарищи! На баррикады! Баррикады сердец и душ...

Затем гражданский поэт и возвышает голос, данный ему от природы, чтобы его услыхали не только все сограждане, но и все человечество. Его прямая задача **будить** и **будоражить** это множество, куда входят и потомки. Оба эти глаголы «будить» и «будоражить» равносильны глаголу — «вдохновлять» и легко в него вмещаются. Но перечень таких глаголов должен быть продолжен. Тогда само-

понятие вдохновения приобретет более жизненный, знакомый каждому смысл.

Ведь и другая поэзия, отнюдь не гражданская, не претендующая на общение с неисчислимым множеством людей, а, например, самая потаенная любовная лирика столь же действенна и направлена в одну, ей свойственную сторону. Такая лирика несет в себе **обновление** окружающего нас мира, **свежее** ощущение нашего места в этом мире, определяет наше поведение в мире:

Я вас любил. Любовь еще, быть может,
В моей душе угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит:
Я не хочу печалить вас ничем...

Вникая в смиренную искренность Пушкина, в чистоту его намерения, вы невольно становитесь его соучастником во всем. Значит, и тут задача поэзии выполнена: она послужила к возвышению, очищению вашей души.

Для поэта не может быть высшей радости, как узнать — хотя бы случайно и ненароком — что ему посчастливилось вывести из равновесия чьи-то живые сердца. Это может произойти в книге поэта и где угодно.

Поэзия шлет разведку в будущее. Ответы, полученные поэзией из будущего, могут быть не точны, но они сбываются чаще, нежели предсказания бюро погоды.

Ремарк когда-то сказал, что долгая жизнь — это долгая память. Мне с этим приходится мириться: моя долгая жизнь действительно перегружена памятью. Однако в силу того, что я поэт, память продолжает дружить с воображеньем, и это удваивает силу памяти.

В последнее время оказалось модным расширять понятие гражданской поэзии до пределов почти карикатурных. Один из критиков нашел искомую гражданственность в рублевской Троице. Другой — в чьей-то балладе о безвременной гибели жаворонка. Бедный птенец оказался к тому же первой ласточкой мокропогодной весны недомыслия.

О ней вспоминаешь не как о прошлогоднем снеге, а как о внесезонной мокропогодице, когда спотыкающийся горемыка никак не разберется — то ли на столбе качается желтый фонарь, то ли у него под глазом разбух синий.

Вот отчего представляется насущным делом ограни-

чить понятие гражданской поэзии возможно строже. Чем проще истина, тем легче она превращается в парадокс — модный или старомодный, это все равно. Два образца такого превращения только что продемонстрированы. Я провозглашаю шесть простых истин.

Первая. Если каждое произведение искусства должно быть судимо по художественным качествам, то это критерий общий для всего искусства в целом. Разумеется, гражданская поэзия подлежит тому же суду. Однако поэзия гражданская отличается от других видов поэзии только одним — содержанием.

Вторая. Содержание гражданской поэзии есть отношение автора к окружающей его действительности, к судьбе, к надеждам и бедам общества, к которому принадлежит автор. В свою очередь, такое содержание обусловлено историей народа и социальным строем общества.

Третья. Русская гражданская поэзия существует два века без малого. Без претензии навязать читателю личное пристрастие называю здесь ее вехи: «Вельможа» Державина, «К Дашкову» Батюшкова, «Гражданин» Рылеева, «Во глубине сибирских руд» Пушкина, «Смерть поэта» Лермонтова, «Размышления у парадного подъезда» Некрасова.

Четвертая. Наша гражданская поэзия за полвека своего исторического бытия богата явлениями мощными и животворящими. Забыть о них грешно. Советские поэты были и остались разведчиками и застрельщиками. Называю «Скифов» Блока, «Войну и мир» Маяковского, «Ночь в окопе» Хлебникова, «Думу про Опанаса» Багрицкого, «Девятьсот пятый год» Пастернака, «Гренаду» Светлова, «Тень друга» Тихонова, «Середину века» Луговского.

Пятая. Поэзия Отечественной войны была гражданской целиком и сплошь. Сильно ограничивая себя, называю только четыре имени. Они разные. Поэтому понятие гражданской поэзии будет освещено с четырех сторон.

Твардовский — автор прославленного и всемирно известного «Василия Теркина», а также «Дома у дороги», но более всего — стихотворения «Я убит подо Ржевом» — великого завета недавней эпохи.

Ольга Берггольц — ее высокий и чистый голос, звучавший на длинных и коротких волнах, будил, будоражил, воспламенял тысячи и тысячи людей на фронтах и в тылах, в траншеях и в затемненных домах.

Симонов — его напряженная работа «от Баренцева моря до Черного» была чрезвычайно разносторонней, но кто смеет забыть хотя бы одно стихотворение «Жди меня», которое находили простреленным в тысячах гимнастерок. Гудзенко — безвременно ушедший из жизни тридцатилетний поэт-солдат, первый сказавший пронзительную правду об однополчанах-рядовых, товарищах и сверстниках. В точке скрещения этих четырех лучей, как бы далеко ни были направлены они, мы найдем ориентир для суждения о дальнейшем развитии всей нашей поэзии, прежде всего — гражданской. Еще раз напоминаю: эти перечни продиктованы личным пристрастием, — в них нет претензии что-либо навязать читателю.

Шестая простая истина начинается с цитаты. Сто тридцать лет назад Виктор Гюго писал: «Поэту надлежит возводить политические события, если они того заслуживают, в достоинство событий исторических».

Нам, русским поэтам, живущим в другую эпоху и в другом обществе, следует прислушаться к формуле великого романтика и разобраться в ней.

Каждому поэту, особенно гражданскому, обязательно присуще чувство истории, родной и всеобщей. Пускай оно воспринято из книг, из памятников, из преданий старины глубокой, пускай из сказок. Но оно должно быть творчески, на свой страх и риск пережито. Еще важнее чувство истории, творимой на глазах поэта и им самим.

Гюго убежден, что политические события поэт возводит в достоинство событий исторических, что ему свойственна такая сила. Но Гюго делает серьезную оговорку: «если они того заслуживают», то есть **если политика достойна стать историей.**

Что же это означает?

Только одно! Поэт, если он действительно настоящий поэт, призван отличать существенное и главное в современности от повседневной текучки газетных телеграмм или передовиц. Только в силу этого призвания и этой обязанности он вправе называться стражем народной культуры и знаменосцем ее будущего.

У всего на свете свое прошлое и свое будущее.

Прежде всего надо оговорить главное. В настоящем контексте «поэзия» и «физика» суть дорожные знаки, а содержание под ними разумеется более широкое и устойчивое в человеческой культуре. Искусство и точное

знанье — это два разных метода познания мира. Обычно их трактуют, как методы диаметрально противоположные. Так ли оно на самом деле? Нет! Сама эта противоположность возникла исторически.

Следует вспомнить полуденное солнце Возрожденья, зарю гуманизма. Вспомнить эпоху, одинаково значительную как открытиями в области точного знания, так и высокими победами в искусствах. Это время Колумба и Сервантеса, Галилея и Микеланджело. «Тогда, — говорил Энгельс, — не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества... Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был художником, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации...»

К показательным примерам Энгельса прибавим сына архангельского рыбака, который предугадал атомное строенье материи, и он же был автор первых русских стихов о величии познанной им вселенной, о полярном сиянии. Прибавим великого немца — автора «Фауста», к тому же наметившего законы морфологии растительного мира, открывшего в человеческом черепе межчелюстную кость.

Итак, вот они, три прекрасных примера гармоничного и оттого беспредельно плодотворного развития гения — Леонардо да Винчи, Ломоносов, Гете.

Энгельс назвал людей Возрождения гигантами и титанами. Он подразумевал не избыток физических сил, не рост выше нормального, но богатырство духовное. Что же, у людей прошлых эпох было больше досуга, нежели у нас, жили они дольше? Или, может быть, сами условия человеческого общежития были счастливее, социальный строй был более справедливым? Нет, всего этого не было и в помине. Так в чем же дело?

Энгельс писал, что люди того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, калечащее действие которого мы так часто наблюдаем на их преемниках. Но ведь Энгельс писал это больше ста лет назад. Калечащее действие, о котором он говорит, продолжало расти.

Время, протекшее после Возрождения, характерно накоплением опыта, знаний, мастерства во всех областях деятельности — научной, технической, практической, любой другой. Параллельно накоплению и в прямой зависимости от него шла дифференциация знаний и опыта. Сама культура разветвлялась на множество расходящихся все дальше и все шире потоков, рек, ручьев и ручейков. В этом диалектика развития культуры.

Внутри культуры возникло новое явление и новое понятие: **специальность.** Требования специальности огромны, всеохватны. Они поглощают всю жизнь целиком. Вот отчего в современном обществе дилетантизм считается чем-то унизительным, второсортным, — чуть ли не бесплодным. В прежние времена звание дилетанта было почетным.

Громада человеческих знаний, опыта и мастерства настолько выросла, что она не уместится ни на одном рабочем столе. Разве только представишь себе доску стола величиной космической, да и продолжительность трудового возраста человека такой же.

В наше время каждое духовное развитие стало односторонним, в результате той или другой ранней специализации, выбранной смолоду и уже навсегда.

Но специалисты бывают разные! Специалист, доблестно следующий своему призванью, достигший в нем совершенства, заслуживает высокого уваженья. Само совершенство дает человеку чувство внутренней свободы, открытый взгляд на мир, понимание многого, что выходит за пределы его обычных интересов и увлечений.

Но специалист, ограничивший себя одной узкой областью, надевший на глаза шоры и потерявший из виду весь мир, — это правнук гетевского Вагнера, бездарного ученика Фауста, счастливого уже тем, что «он червей найдет...». Если специалист первого типа — краса и гордость культуры, ее созидатель, то специалист типа Вагнера — древоточец, паразит на теле культуры.

На Западе, как мы знаем, таких специалистов тьматьмущая. Среди них мировая реакция вербует своих верных слуг, поскольку от них требуется только одно: не видеть дальше своего носа.

Но что греха таить — разве у нас таких древоточцев нет! Мы начали разговор в том расширительном смысле,

который оговорен с самого начала: Физика — все точное, опытное — Естествознание. Поэзия—все девять Муз Аполлона Мусагета, да еще в придачу к ним историки и историки культуры.

Разрыв между этими двумя отрядами представителей умственного труда ужасающ. Он есть производное от разрыва еще более обширного, проникающего во все недра и закоулки современной культуры. Случается, что не только философы и лингвисты не понимают физиков, но и физики не понимают химиков, химики — физиологов, строители технических конструкций — создателей квантовой механики. Все это общеизвестные истины. Они стоят в одном ряду, теснясь друг к другу, как частокол, скрывающий от живых глаз мироздание, в его целостной мощи, с его звездным небом и зеленой травой.

Если вплотную подойти к зданию современной культуры, оно разительно напомнит дворец, отстроенный в семнадцатом веке архитектором барокко и заслоненный пристройками, башенками, колоннадами. Если войти внутрь этой громады, в ней обнаружишь чуланы, захламленные пыльными архивами, чердаки, где веками скапливались плащи и шпаги, пригодные для исторических фильмов Голливуда. Дальше пойдут какие-нибудь келейки с зарешеченным оконцем наверху, опять пристроечки, крылечки, плюшевые гостиные, коридоры, не проветренные со времени Савонаролы... И тут же рядом великолепная зала Корбюзье, и снова хлам и труха археологических раскопок и комиссионных антиквариатов...

На поверхностный взгляд, все это мирно уживается во дворце. На самом деле, как в любой коммунальной квартире, здесь каждый вечер возобновляется скандал. Скандал непонимания!

Жильцы этого дворца говорят на разных языках. Синхронные переводчики не в силах справиться с таким вавилонским столпотворением. Ко всем языкам мира, живым и мертвым, к латыни медиков, к санскриту филологов надо прибавить многосоставные химические формулы, алгебраические и все прочие уравнения, нотные знаки, радиокоды, сигналы морских флагов, позывные коротковолновиков, эсперанто, воровские арго, аббревиатуры торговли и рекламы, — попробуй разберись в этой чертовой тарабарщине, если жизни хватит!

Но жизни как раз и не хватает.

Ну хорошо, — предположим, я поэт, существо испокон веков числящееся односторонним, странным, остраненным, чуть ли не ущербным, моя сфера грезы-слезы, кровь-любовь... Но ведь это и означает, что во мне сгорел, не оставив горсти пепла, математик или космонавт. Но ведь и химик, живущий рядом со мною, не похвалится тем, что пишет симфонию, как Бородин (бывший химиком). А старый врач из ближайшей районной амбулатории не собирается писать «Палату № 6», как Чехов (бывший врачом, да еще земским, в подмосковной глуши). Это исключения? Верно! Такими же исключениями были Макаренко, педагог-новатор, и Юрий Крымов — инженер. Исключениями всегда богата жизнь. Но они не опровергают ее общего развития, ее тенденции, которая уводит далеко в сторону от прекрасных возможностей Бородина, Чехова, Макаренко, Крымова. Все мы в этом отношении равны друг другу. Все одинаково обеднены, запертые в клетках призваний. Это решающая черта в нашей деятельности, в нашем общественном служенье.

В стихотворении Бориса Слуцкого «Физики и лирики», ставшем знаменитым, была уловлена правда жизни. Стихотворение точный снимок с жизни, снимок моментальный, при вспышке. Он документален, но как раз потому и недостоверен. В искусстве (в противоположность фотографии) достоверно только одно: диалектика развития. Каждый портрет, писанный художником, должен быть биографией. Короткое признание в любви, если оно поэтично, тем самым превращается в роман с множеством глав и отступлений. В сказанном нет упрека по адресу Бориса Слуцкого. Он сделал свое дело правильно и талантливо. Он резко выдвинул тезис о разобщении «физиков» и «лириков», тезис о превосходстве физиков.

По его следам был начат разговор. Он продолжается и по сей день.

Но мы подозреваем возможность и синтеза, не внешне благопристойного сговора (о ненападении, что ли?) между физиками и лириками в том широком значении терминов, который намечен раньше, — но такого синтеза, который снимет антиномию между ними.

Меня ни в какой мере не умиляют свидетельства тех или других представителей великого естествознания, которые хвалились своими поэтическими способностями, нэ

радовали попытки Валерия Брюсова обосновать свой плацдарм где-то на правом берегу «научной поэзии». Это явления временной диффузии, неизбежной в любой сфере человеческой работы. Говоря словами Горького, они редки, как фальшивая монета, и так же точно не имеют цены.

Точное знание противостоит искусству — **трагически.** Между ними либо каменная стена, либо расстояние, измеряемое тысячами километров. Если ученый вслед за Ньютоном говорит: «Гипотез не утверждаю», — то поэт отвечает: «Поэзия всегда езда в незнаемое». Вот оно, соотношение сил в чистом, беспримесном виде. Оно всегда конфликтно. В наше время разрыв между наукой и искусством в самом разгаре.

Только исходя из этой трагической предпосылки, можно почувствовать, где и в чем преодоление трагедии. Только видя жесткую обстановку, сложившуюся сегодня, можно предвидеть в какой-то степени будущее. Математик Ландау предложил такую классификацию наук: науки **естественные** — ясно, о каких науках идет речь; науки **неестественные** — сюда относятся, по мысли Ландау, история, социология, весь свод гуманитарного знания; наука **противоестественная** — философия. И, наконец, наука **сверхъестественная** — вершина всех наук для Ландау — математика. В утверждениях талантливого ученого — его искренность, непримиримость, выбор на всю жизнь, — сама судьба. Пограничная черта между двумя отрядами людей умственного труда резче всего обнаруживается при обсуждении насущных проблем современного естествознания и техники.

Существуют такие области, где ученые действительно стоят у порога чудес, кажущихся несбыточными, но самый порог чудес — реален.

Я различаю два таких чуда.

Первое — наследие Эйнштейна. Его гипотеза о едином силовом поле, включающем в себя свет, радиацию, электричество, тяготенье, теплоту. Гипотеза о волновой природе вселенной и материи. О единой энергии, как самодержице всего сущего. Гипотеза Эйнштейна дышит будущим. Она **упрощает** наше знание вселенной. Придает ему **стройность, гармонию, благородство очертаний.** Дохнуло очень издалека — гармонией сфер Пифагора.

Здесь физика и поэзия стыкуются реально.

Сколько бы ни предстояло труда, поисков, времени, це-

лых жизней для того, чтобы единство материи и энергии сделалось достоянием точной науки и было сжато в кольце формул, — все равно игра стоит свеч.

Второе чудо менее сбыточно, но как раз на этом плацдарме стыковка, о которой идет речь, постоянно происходит и непрестанно возрастает. Лучшее, самое искреннее и простое, что было сказано о времени, принадлежит все-таки Блаженному Августину, жившему семь веков назад. В своей исповеди он говорит: «Что такое время? — Если никто не спрашивает меня, я знаю. Если же хочу объяснить спрашивающему, не знаю». Quod est tempus? — Si nemo ex me querit, scio. Si querenti explicare velim nescio... Заявление по-своему скромное и по-своему гордое. Здесь установлена тайная связь живого существа с временем. Она невыразима в словах, в языке, но, может быть, найдутся другие средства для ее выражения.

Говоря о **нашей** тревоге, я имею в виду порог, у которого стоит точная наука, а рядом с нею искусство. Это порог разгадки последних тайн мирозданья. Поиски уже ведутся. Со стороны поэтов — безусловно. Как всегда в таких случаях, человек не может остановиться на полпути. Время снимет наконец свою маску перед восхищенными поклонниками!

Здесь Поэзия трубит во все рога, взывая к представителям точного знания. Да и само точное знание не обойдется в этом случае без помощи поэтов.

Знаменитое восклицанье Нильса Бора — «Эта теория безумна, но еще недостаточна, чтобы быть истинной» — кажется мне, относится к этому случаю: континиум **ПРОСТРАНСТВО — ВРЕМЯ, КАК ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ.**

Поэзия со дня своего рождения не только безумна, но и обязана быть безумной, чтобы выполнить свое назначение.

Для каждого из нас время прежде всего есть реальная протяженность, благодаря которой длится наше сознание. Не будь времени, не было бы и сознания. Но для поэта время всегда время историческое. Поэт никогда не перестанет петь хвалы любому, самому скромному и заштатному музею — осколкам орудий каменного века, обломкам обожженной глины, бронзовым ожерельям девушек, чьи бедные кости давным-давно истлели, кускам пергамента, на котором обнаружены отрывки стовекового эпоса, сложенного народом, который давно исчез с лица земли... Я сказал только об одном прикосновении к историческому

времени, но здесь подразумевается **вся** историческая память человечества в ее богатстве, неисчерпном и непрестанно растущем.

Кто верит в будущее, обязан уважать прошлое. Но «обязан» и «уважать» — это слишком холодные слова. Замени их любыми горячими от «кровной связи» до «страстной любви», — ошибки не будет. Я верю в новый **виток исторической спирали,** уносящий воображение далеко за пределы настоящего. Но ведь существуют и другие показатели приближения будущего.

Почти физически ощущая облик будущего коммунистического общества, мы предвидим в нем несравненные условия для гармонического развития человека. Мы предвидим такое развитие способностей и дарований, которое превзойдет высокие возможности Возрождения. Никакая узкая и изощренная специализация, никакое самоотверженное служенье своему призванью не отнимут у человека досуга и воли (то есть — страсти) к широкому пониманию мира в его общих закономерностях. Понимание станет познанием и, следовательно, — творчеством. Лекало, ледоруб, ланцет, линейка, логарифм — и в непосредственной близости палитра, скрипичные струны, весь инструментарий девяти муз. Человек коммунистического общества предсказан Леонардо, Ломоносовым, Гете. Ему математический анализ так же не чужд, как симфоническая музыка, поэтическое вдохновенье — как ток высокого напряжения. Одно проверяется другим и дополняется другим. Дилетантизм из понятия презираемого превращается в почетное, в признак одаренности, не вмещенной в рамки профессии. Слабые, но многообещающие ростки этого явления ты можешь наблюдать и сегодня в **самодеятельности.** Когда ее подсаживают искусственно, — она хиреет. Но стоит ей возникнуть стихийно и самостийно,— тут-то и принадлежит ей будущее. Она **сама** его создает, на то она и самодеятельность.

Что же это значит применительно к поэзии?

Поскольку речь идет о нашем собственном доме, здесь нужна повышенная требовательность и жесткий наказ. Если для поэта нашего времени не звучат музыкой и ритмом текучая вселенная Гераклита и движенье меченых атомов в кровеносной системе, значит, он поэт «вообще», но живет вне времени. Если его не вовлекла внутрь себя

картина мирозданья, так широко распахнутая современной наукой, значит, и женщина не может увлечь его. Его струны не натянуты на колки, и лежанье на тахте — обычное его времяпрепровожденье. Оно разнообразится командировками, но от того не легче.

Если он не провел еще бессонных ночных часов, пытаясь (хотя бы пытаясь, большего не спросишь с него) проникнуть в тайны материи, разгаданные физиками двадцатого века, значит, он действительно предпочитает плестись в обозе армии, покоряющей природу. Можно сказать и проще: если вся эта область не заманчива для поэта, значит, он вообще не поэт.

Пусть меня поймут правильно! Не к техницизму призываю я поэта, не к сотрудничеству с электронными машинами, но только к одному: к широте кругозора, которую дает в наше время одно только естествознание, одна только точная наука. Все остальное — душа, лиризм, любовь и другие высокие чувства, — все это богатство навсегда останется достоянием поэзии. Оно не сдвинуто с места и не потревожено. Соловьи Подмосковья и белые ночи Ленинграда будут жить в этом мире. И звездное небо над нами будет рассказывать свои сказки, несмотря на то, что его глубины и выси измерены космонавтами.

Здесь уже много сказано о линии огня, о переднем крае. Сегодня линия огня — это выдвинутый далеко вперед фронт естествознания. Горе поэту-гуманитарию, который забудет об этом фронте!

Но сказанное здесь относится — в обратном направлении — и к бойцам на фронте естествознания!

Им тоже следует чаще вспоминать, что мироздание, в котором они по праву чувствуют себя хозяевами, не ограничено пределами точного знания. Жизнь богаче, неожиданнее, прихотливее, веселее, чем аксиоматические формулы. Девятая Симфония Бетховена и Медный Всадник не вытекают непосредственно из данных спектрального анализа, из любой другой опытной проверки. В лучшем случае ту и другого можно разложить на составные мелкие части. Создание человеческого гения в области любого искусства хитро ускользают в окно и в дымоход от попыток точной дефиниции. Они оказываются выше, существеннее и, главное, — неожиданнее всех попыток такого рода, будь они проделаны литературоведами, лингвистами новейшего, структуралистского толка — это все равно.

Больше сорока лет тому назад я писал:

Туда, в серебро межпланетного льда,
Сквозь вьюгу, сквозь время, сквозь гибель — туда
Мы двинулись. Лучшего жребия нет нам,
Чем стать человечеством междупланетным!

Что говорить, — преждевременное предсказание есть лирический вопль, только и всего. Однако у этих строк прямое отношение к поднятой здесь теме.

Физики и математики должны признать, что сотрудничество с поэтами полезно для них. И поэты должны признать то же самое. Это сотрудничество неизбежно, если речь заходит о будущем, особенно о еще несбыточном.

И все-таки место поэта не в Дубне и не на космодроме. Мне противопоказано быть засекреченным чем бы то ни было и кем бы то ни было. Коренное, врожденное свойство поэта, если не обязанность его — **не держать язык за зубами.** Одно из доказательств этого — настоящие строки.

Это приложимо ко всему искусству, вчерашнему, сегодняшнему, завтрашнему.

Любое «сегодня» искусства в любые времена кажется современникам горным потоком. Он свергается со скалы на скалу, скрытно струится в незаметной расщелине и снова прядает на простор. В нем преломляется солнечный, лунный или прожекторный (идет киносъемка!) луч. Но попробуй отличи здесь великое от ничтожного, — смеющееся лицо русалки от тени плывущего в небе облака, — прожилки руды от мелькнувшей золотой рыбки величиной с анютин глазок. Этот беглый, мерцающий, обманчивый, вероломный облик — сама жизнь, которой служит художник. Единственное, чего следует ждать от созерцателя, оценщика, соглядатая и поклонника или хулителя современного искусства — непредвзятого глаза, доверья, широты пониманья. Сознаемся, что то, и другое, и третье — редчайшие качества. Обычно их заменяют близорукость, настороженная оглядка на чужое авторитетное суждение, кастовая узость.

Вот я и повторяю, что здесь между «физиками» и «лириками» не может быть разногласий и разночтений. Чем шире раздвинуть границы закавыченных слов, тем яснее их связанность и единство их конечных целей. Еще и еще раз — передний край культуры, линия огня и, стало быть — стальная круговая порука.

Не для того чтобы усилить какую бы то ни было из ар-

гументаций, содержащихся в итоговой статье, но исключительно ради благозвучного аккорда, выводящего за скобки скрытый в нем **лиризм,** — еще раз возвращаюсь к Герцену, а следом за ним к Гете.

Тридцатилетний Герцен приложил ко второму из своих «Писем об изучении природы» перевод юношеской статьи Гете о природе. В то время гетевской статье миновал целый век. Со времен молодости Герцена миновало чуть ли не полтора века. Но здесь мы прикасаемся к источнику такой чистоты и свежести, что время над ним не властно.

Я решаюсь процитировать несколько разрозненных строк из юношеского перевода Герцена юношеской статьи Гете. «Природа! Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже в нее проникнуть. Непрошеная, нежданная, захватывает она нас в вихрь своей пляски и несется с нами, пока, утомленные, мы не выпадаем из ее рук...» «Со всеми дружески ведет она игру, и чем больше у нее выигрывают, тем больше она радуется. Со многими так скрытно она играет, что незаметно для них кончается игра...»

«Она ввела меня в жизнь, она и уведет. Пусть она делает со мною, что хочет. Она не возненавидит своего творения. Я ничего не сказал о ней. Она уже сказала, что истинно, что ложно. Все — ее вина и ее заслуга».

Я хорошо знаю, что тема моя не исчерпана. Знаю, что она не может быть исчерпана, и не вижу срока ее исчерпания.

В этом случае, как и во многих других, пишет не писатель, а само время. Оно работает не покладая рук. Не отводит зоркого глаза от телескопического рефрактора, от ракеты, летящей в звездное пространство, от формулы, только что набросанной мелом на доске в аудитории любого из научных институтов. Может, и эту формулу пишет само время и тут же само ее стирает.

Точно так же время не отводит глаз от партитуры симфонии, от сырой фрески, от рукописи поэмы, от репетиции спектакля, который завтра будет отдан на суд зрителей.

Все наши личные судьбы и жизни — физиков и поэтов одинаково — в своей совокупности суть не что иное, как страница истории культуры, творимой на наших глазах и нами же.

Вот и написана на этой странице еще одна строка — фраза, оборванная на полуслове...

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ К СОБРАНИЮ СОЧИНЕНИЙ П. АНТОКОЛЬСКОГО В 4-х ТОМАХ[1]

[1] В скобках указываются названия циклов.

ИСПРАВЛЕНИЯ

Т.	Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
1	26	6 сверху	в Путивле	в Путилове
«	«	7 сверху	ерость	серость
«	124	11 сверху	в благословенье	в благоговенье
«	144	1 сверху	в Савойю ли	в Савойю или
«	190	3 сверху	ножи	ножики
«	413	6 сверху	канадал	кандал
«	430	14 сверху	вьется	бьется
«	434	5 сверху	поймаешь	поймешь
2	618	4 сверху	на тропинке	на тропике
3	520	11 сверху	сказах	скалах

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННИКИ

Павел Григорьевич Антокольский

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Том четвертый

Редактор *Л. Красноглядова*
Художественный редактор *Ю. Боярский*
Технический редактор *С. Ефимова*
Корректоры *З. Тихонова* и *Н. Усольцева*

Сдано в набор 5/VII 1972 г. Подписано к печати 27/II 1973 г. А04062
Бумага типогр. № 1. Формат 84×108[1]/32. 11 печ. л. 18,48 усл. печ. л.
18,445 уч.-изд. л. Заказ 237. Тираж 50 000 экз. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография
№ 2 имени Евгении Соколовой «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

1р. 80к.